目　　次

格　林　卡

(Михаил Иванович Глинка 1804—1857)



俄罗斯作曲家、俄罗斯古典音乐的奠基者米哈伊尔·伊凡诺维奇·格林卡在1804年6月1日生于斯摩棱斯克省诺沃斯巴斯克村一个地主家庭里。童年和少年时代，他一直在这舒适而迷人的庄园中度过。格林卡从小就表现出对音乐的爱好，他爱听那些记述着农民的凄惨命运、悲欢离合和英雄业绩的歌曲，从他伯父家的农奴乐队中他也熟悉了许多丰富多采的俄罗斯民间音乐和外国作曲家的作品。十三岁，他到彼得堡一所贵族寄宿学校读书，接触到当时的一些进步思想，课余不断地从事音乐研究——学钢琴，学唱歌，研究音乐理论，并尝试作曲。毕业后，他在一个政府机构中工作，同时仍积极参加业余音乐活动，这时候，同普希金、茹科夫斯基、格里鲍耶多夫和奥多耶夫斯基等文艺界人士的友谊交往，大大地促进了格林卡的创作的发展。

为了进一步提高自己的音乐素养，1830年春，格林卡第一次出国旅行，他在意大利住了三年多时间，结识了意大利年轻的作曲家贝里尼（V. Bellini, 1801—1835)和唐尼采蒂(G. Donizetti, 1797—1848)等，并悉心研究意大利歌剧和时兴的意大利“美声”唱法（bel canto)。之后，他来到维也纳和柏林，只是由于他父亲去世才打断了

他的这次旅行。深入研究欧洲的音乐艺术，使格林卡更加明确作为一个俄罗斯作曲家的神圣职责和光荣使命，1834年回国后，他决心根据俄罗斯的题材，按俄罗斯的方式来进行创作，即运用自己的创作才能来发展本国的音乐，特别是发展民族风格的歌剧。他的第一部歌剧《伊凡·苏萨宁》在1836年间写成，同年年底在皇家剧院首次演出。这部歌剧描写的是一个普通的俄国农民为国捐躯的史实，但是习惯于宫廷音乐的贵族社会并不赞赏它，把它讥称为"马车夫的音乐"，连它的剧名也被尼古拉一世改为"为沙皇效忠"；相反地，格林卡称之为"祖国英雄悲剧"的《伊凡·苏萨宁》的上演，却受到了广大群众的称赞，普希金和果戈理等还用自己的诗作来祝贺它，歌剧初演的那一天，甚至被视作"俄罗斯古典民族歌剧诞生的日子"。

歌剧《伊凡·苏萨宁》上演后，格林卡便被任命为宫廷唱诗班乐长，与此同时，他又着手构思他的第二部歌剧——《鲁斯兰与柳德米拉》，这部歌剧取材于普希金的神话长诗，原先普希金已答应参与改编成歌剧脚本的工作，后来因为诗人在决斗中惨死而未能如愿。格林卡的这部歌剧是在他的极不顺利的生活环境中产生的——由于同唱诗班的保守的上司在一些艺术问题的看法上有分歧而经常发生尖锐冲突，由于同轻浮的妻子进行长期而复杂的离婚诉讼而受到一些敌对的贵族百般诽谤和侮辱，这时候格林卡深深地陷于苦痛和精神孤独的状态之中，因此，歌剧的写作断断续续进行了五年多的时间，一直到1842年才写成和上演。可是，这部歌剧并不为当时的观众所理解，它的上演失败了，为此，格林卡在极端的颓丧之中，重又萌生起摆脱这令人窒息的生活环境的坚强愿望。1844年夏天，他再次出国旅行：在巴黎，他跟柏辽兹建立了友谊，随后在西班牙，他潜心观察当地的民族民间音乐创作，包括民间娱乐和音乐表演，所有这些都使他得益不少，也给他带来了很多快乐。

1847年，格林卡又回到祖国，但在这之后将近十年时间中，他屡次迁居，有时住在斯摩棱斯克，有时到华沙，有时在彼得堡，还到巴黎去走了一趟，过的几乎是流浪的生活。在这一时期中，他写出的《卡玛林斯卡亚》幻想曲，奠定了俄罗斯交响音乐风格的基础。1856年

夏天，格林卡最后一次离开祖国来到柏林，他辛勤研究各种古代调式，想用以改革俄罗斯的教堂合唱。1857 年 2 月 3 日，格林卡病逝于柏林，同年，他的骨灰运回祖国，安葬在彼得堡的一所修道院墓地里。
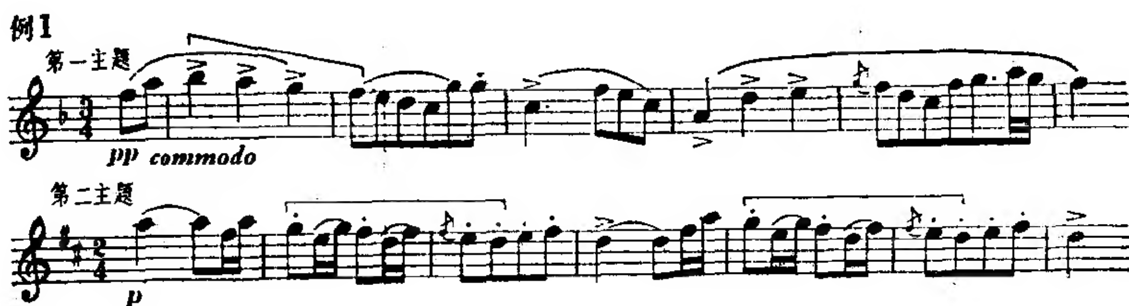
格林卡的音乐创作深深植根于人民大众之中，他钻研民间音乐，充分掌握民间音乐语言的音调规律，然后用以表现俄罗斯人民的形象和民族性格的特征，他说："创作音乐的是人民，而我们作曲家只不过是把它编成曲子而已。"在格林卡的创作中歌剧占有相当重要的地位，他的两部不同题材的歌剧，开辟了俄罗斯歌剧的发展道路；格林卡的真正的交响音乐作品不多，而且篇幅也不大，但都称得上是才气横溢的范例。格林卡生活在浪漫主义的繁盛时期，他的创作必然带有这些方面的印迹，他自认具有"奔放不羁的想象力"，但这又不同于西欧浪漫主义艺术家常有的那种病态和偏激的幻想。格林卡总是把自己的感情和想象的热潮，纳入脉络清楚、匀称严整的格局之中，实际上是把浪漫主义的激情同古典主义的形式结合在一起。他的音乐语言简洁，手法简练，形式均衡，感情的表达纯朴、真挚而动人。格林卡在俄罗斯音乐史上的地位，常被公允地同普希金在俄罗斯文学上的地位相提并论，或者，用俄罗斯著名评论家斯塔索夫(B. B. Стасов，1824—1906)的话说，格林卡在俄罗斯音乐史上的作用，就象格鲁克和莫扎特在德国音乐史上的作用一样。

《卡玛林斯卡亚》幻想曲

这首幻想曲在 1848 年间写成，是格林卡最著名的一首管弦乐作品。这首乐曲采用两首俄罗斯民歌——婚礼歌曲《从山后，从高高的山后》和舞蹈歌曲《卡玛林斯卡亚》的主题，前者是格林卡在乡间听到的，后者原已广泛流传。格林卡找到了足以反映俄罗斯人民生活的那些最本质方面的俄罗斯民歌，用交响音乐的形式把它体现出来，因此，他的这首《卡玛林斯卡亚》幻想曲不但描绘出俄罗斯农村生活的鲜明画面，而且揭示了俄罗斯人民的无尽丰富的创造性和想象力，体

现了他们的性格的一些典型特征——沉思同健康的乐趣和别开生面的幽默感的结合。

《卡玛林斯卡亚》幻想曲中的两个俄罗斯主题，不论是体裁或是性格都迥然相异：一个抒情、富于歌唱性、若有所思，另一个则欢乐而活跃；一个速度缓慢，另一个则相当快速。类此不同情绪的对置，在民间音乐中是十分典型的，在与格林卡同时代的一些作曲家的许多作品中也常可看到；但是，格林卡所选用的这两个构成强烈对比的主题，又具有旋律结构的共同特点，那就是在四度音程范围内的下行音阶式进行，这一点使两个旋律在发展过程中能相接近并相结合：



当然，在这首用二重变奏曲形式写成的乐曲中两个主题是按照适合各自特点的方式而发展的。第一个缓慢的抒情主题沿用的是民间悠缓歌曲的范式：乐曲开始时，在一段简短的引子之后，这主题先由弦乐器齐奏奏出，效果就象一段独唱一样，然后是这个主题的三次变奏，这里，好象合唱加入进来了——主旋律保持不变，但结合进同它音调切近的新的如歌的衬腔。这些旋律的呈示和交织，构筑出一幅俄罗斯农村婚礼的生动画面：人们一边唱歌，一边把新娘的处女式发辫梳成已婚妇女的样式，新娘告别双亲，在《从山后，从高高的山后》的歌声伴送下到新郎家去。这支安闲美丽的旋律的几次变奏，由于复调写法和乐器的转换，每次都获得一种新的色彩。接着，节拍和调性都改变了，情绪显然发生了变化。小提琴用同音反复（A音）构成的一小段连接句，有如乡村乐师在演奏前调准琴弦一般，然后，急速、活跃而热烈的舞蹈歌曲《卡玛林斯卡亚》开始了，这个旋律的出现，又仿佛宣告婚礼仪式已经完成，而今正是喜宴的开始似的。看来，格林卡在这首乐曲中所瞩目的中心是在这第二个主题上，他以“卡玛林斯

卡亚”命名这首乐曲，又腾出较大的篇幅让这快速的旋律一次次反复着，现在，同前一个宁静而悠缓的旋律形成鲜明的对比，气氛在活跃起来，而且越来越喧闹，音乐逐渐在展示这宴饮欢舞的场面。这里，主题的发展在开始时依然采用变奏的原则，但其中对位声部起了很大的作用，例如，一个屡次呈现的上行的衬腔，就强调表现出戏谑和奋激的特点：

例2



但是，这支舞曲旋律只是在开头的一些变奏中保存原形不变，而在其他一些变奏中，它或者为各种花样的织体所装饰，或者完全改变原先的形貌，衍化出音调相似的完全独立的新旋律来，最后，它的一次变奏甚至非常接近于婚礼歌曲的主题，而且十分自然地引出第一主题的重现。在上述这些变奏中，除了装饰变奏、衬腔和音调的发展之外，配器的变化也很突出，有时为了强调主题具有俄罗斯民间音乐的特点，例如，婚礼歌曲用木管乐器开始变奏，借以模仿民间扎列卡管、芦笛或牧角的音响，而在舞蹈歌曲中则不止一次地用弦乐器的拨弦来模仿三角琴的演奏。当音乐重又回到第二个主题的原调上来的时候，已经是整个乐曲的结尾段了，由于变奏和发展之多样和富有效果，这里形成了全面的高潮——这里的主题有时保持不变，但和声背景屡经转换，还有，法国号和小号有时发出的一些不合时宜的不协和长音，也产生了相当幽默的效果。最后，象一般的民间舞蹈一样，速度开始加快，一些新而复新的声部不断加入进来，乐器的使用也不断增多，这一切好象是越来越多的人参加到这舞蹈中来。但是当情绪达到最热烈的一刻，整个乐队突然静息下来，只听到舞蹈歌曲主题的断片两次从远处传来，然后，全乐队用猛然的一击结束这首乐曲。

关于格林卡这首《卡玛林斯卡亚》幻想曲在俄罗斯交响音乐中的历史意义，要算是柴科夫斯基讲得最透彻、中肯，他说：“所有的俄罗斯交响音乐，都是从《卡玛林斯卡亚》幻想曲中孕育出来的，这正如橡

果孕育出橡树一样。”
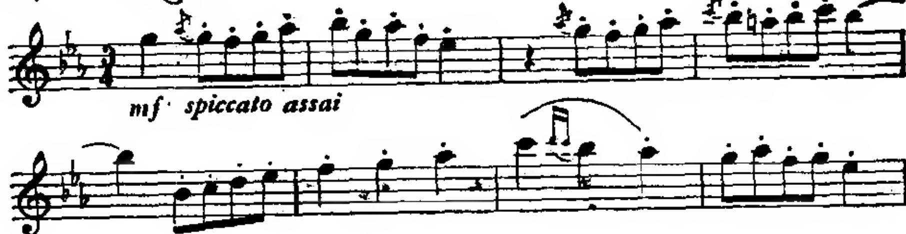
阿拉贡霍塔主题辉煌随想曲

象《卡玛林斯卡亚》幻想曲一样，格林卡的两首根据真正的民间音乐主题写成的“西班牙序曲”——《阿拉贡霍塔》和《马德里之夜》，也是属于作者的优秀作品之列。

《阿拉贡霍塔》的全名叫做《阿拉贡霍塔主题辉煌随想曲》，“霍塔”原是西班牙东北部阿拉贡地区的一种三拍子的民间舞曲，由两对舞伴表演，自打响板伴奏。格林卡的这首随想曲的主题，是当他旅居西班牙时，从一位善于弹奏吉他的熟朋友演奏的霍塔舞曲旋律记录下来的。这是一首技艺辉煌的乐队作品，乐队的色彩相当华美富丽，整个乐曲充满着欢乐和沸腾的情绪，生动地描绘出西班牙民间节日欢舞的五彩缤纷的热烈场面。
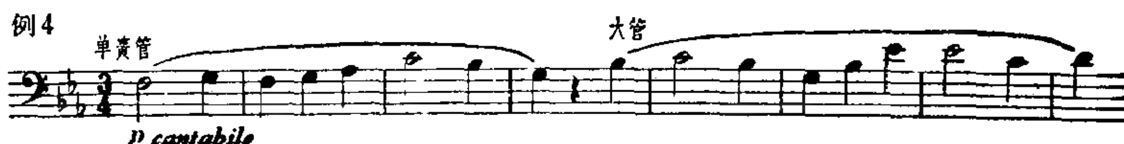
《阿拉贡霍塔》用奏鸣曲形式写成，但也有变奏曲的特点。乐曲开始时有一段缓慢而庄严的引子，在这里，节日的号角合奏声强有力地奏出，它雄壮、灿烂，好象在召唤人们去参加盛会似的；在这段引子中，还间插着一些音阶式上行的音调，它的音响阴暗、威严而可畏。但是，这些严峻的形象很快便消失了，现在，“霍塔”的舞蹈曲调突然呈现——在引子的c小调结尾之后出现的♭E大调的调性，使音乐显得格外明朗、清新：

例3 Allegro
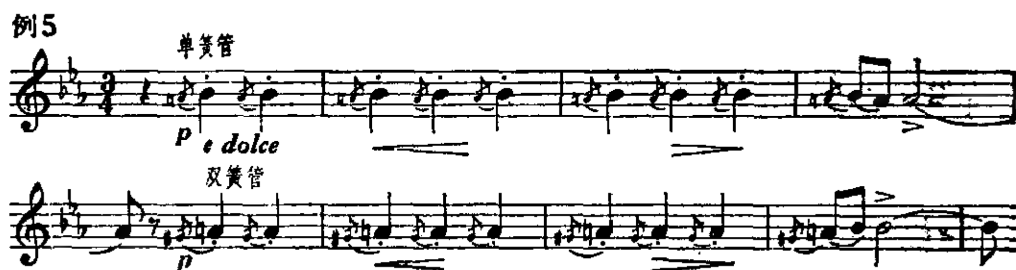


这是呈示部的第一主题，它告诉听者这节日的舞蹈开始了：现在，独奏小提琴(有时用两个)同竖琴齐奏这一主题旋律，而其它的弦乐器则用拨弦为之伴奏，这些象银铃声一般轻盈的音色，诗意地再现

了西班牙吉他的音响效果，辉煌地表现了西班牙民间音乐的色彩。接着，木管乐器用一个情绪有所抑制、但更富于歌唱性的旋律，同"霍塔"的轻快活跃的舞蹈旋律相呼应，这两支旋律象二重变奏曲那样相互交替反复出现，音响越来越响亮，仿佛舞蹈的队列逐渐在扩充一般。



呈示部的第二主题按惯例转到属调上，但它同第一主题并没有形成对比，由于两个主题的性质相似，和声结构相似，因此，实际上可以把第二主题看作前者的补充和发展——它也是舞蹈性的，具有典雅而戏谑的特点：



这个主题开始时在木管乐器上传递，而当它反复陈述时，从第一主题衍生出来的对位音型同它结合在一起，这样就使呈示部的两个主题更相接近起来。随后，在独奏小提琴上又出现一支富有表情的如歌的新旋律，并在大提琴和大管以及长号声部中反复变奏：



总的说来，整个呈示部就是这样始终洋溢着明朗、活跃和欢乐的气氛。但是到了发展部就含有一些戏剧性的因素：这里从"霍塔"主题的飞奔的乐句开始，它几经转调，同引子中的上行动机相交织、相对比，并导至一个强有力的高潮。这段发展部比较紧凑、简洁，在光辉

夺目的高潮过后，音乐突然静息下来，接着，定音鼓的隆隆响声又引出了第一主题的第二支旋律，然后直接转入更加活跃的再现部。现在，乐天和朝气勃勃的情绪终于取得绝对的优势，明亮的色彩有时象阳光普照那般鲜明，主题及其个别动机以其各不相同的色泽和变化多端的音调，好象在各个不同的声部中相互追逐、竞赛，从而组成了一幅色彩绚烂、华美的画面。整个乐曲在更加喧闹、华丽的尾声中宣告结束。

同《卡玛林斯卡亚》幻想曲相比较，《阿拉贡霍塔》采用另一种交响发展手法，这里的乐队规模也比较大，铜管乐器组有所加强，竖琴和打击乐器（定音鼓、响板、钹和大鼓等）起了很大的作用，乐队的色彩具有很重要的意义，音乐的发展更为集中，更富于力度变化。象《卡玛林斯卡亚》幻想曲一样，格林卡在《阿拉贡霍塔》一曲中同样创造出俄罗斯交响音乐的另一个传统，这首乐曲成为后来一些描绘民间风俗性画面的作品——包括里姆斯基-柯萨科夫的《西班牙随想曲》、巴拉基列夫的《西班牙进行曲主题序曲》和柴科夫斯基的《意大利随想曲》的先驱。

《回忆马德里之夏夜》幻想曲
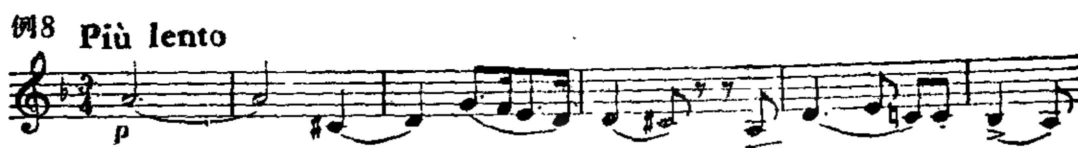
这首幻想曲又名《马德里之夜》，这也是根据西班牙民间旋律写成的另一首反映西班牙人民生活和西班牙民间音乐特色的乐曲。但是同《阿拉贡霍塔》不一样，在这里，乐曲的构成并非根据力度发展的原则，不是以一个或两个互有联系的音乐主题的发展为基础，而是贯串着多主题的色彩对比和一幅幅风俗性画面的对置的原则。这种对比包括音色、调性和节奏等方面，有人甚至认为在这里还涉及到后来印象派特别重视的光和色的问题。

《马德里之夜》采用四支西班牙民间旋律：一支霍塔舞曲，一支摩尔人的歌调（Punto moruno）和两支拉芒什的塞吉第亚舞曲。这些美妙的西班牙旋律有的娇媚、优美，有的有点严肃，有的激昂、奋发，而有的热情横溢；这几支民间旋律依序出现，每一个主题旋律组成一

个结构相对完整和独立的段落，这些段落所塑造的形象不同，色调斑驳，但相互间关系密切，共同紧密地形成一个有机统一的整体。乐曲开始时的一段引子，着意描绘温暖、晴朗的南国夏夜的大自然景色。这段引子由乐曲中的主题的一些动机组成，单簧管在高音区带出的一个和弦分解式的音型，开启了这首乐曲，嗣后它结合着双簧管、长笛和大管而同弦乐器组交互传递，这里大调的调性确定了明朗的基调。但是很快地，轻巧纤细的配器以及忽明忽暗的和声色彩——例如出现A大调上的降第六级音和调性从A大调到D大调和#F大调的转换等，又改变了音乐的色彩；不过，开头的音调接着在高音区单独保持着它的持续音，宛如黄昏的一线回光反照似的。然后，在这宁静的夜色中，好象透过飘渺的雾幔一般，传出了霍塔舞曲的流畅乐声：



在序幕后出现的这支霍塔舞曲还先有一小段模拟吉他的前奏，然后，它首先由第一和第二小提琴奏出，效果象是舞曲同爱情二重唱的美妙结合一般，此后它从容地在乐队声部中自由转换，由于引用西班牙舞曲必不可少的响板打出了特殊的节奏，使乐曲显得越加轻快、活跃。乐曲发展的第二阶段，主要是连接前后构成鲜明对比的两个段落，这里出现的是歌曲性的慢速度旋律，先由弦乐器咏唱，大提琴（在高声部，还有双簧管和小提琴）随后加以发展，并形成强有力的合唱：
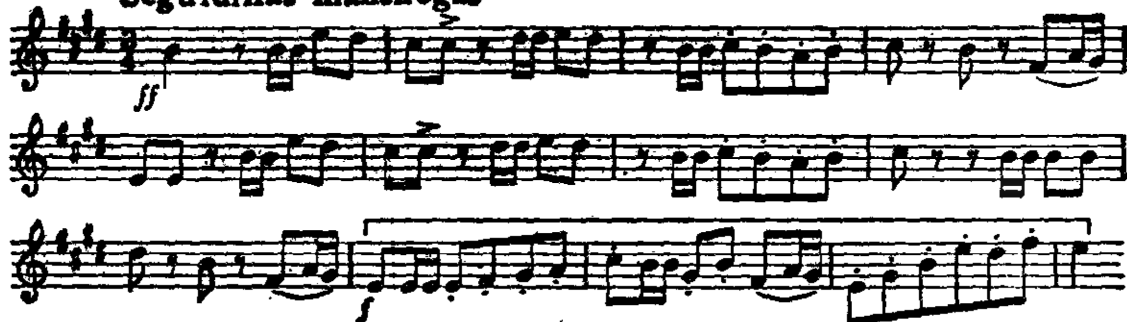


不一会，歌声静寂下来了。突然，好象从远处传来轻微的阵阵鼓
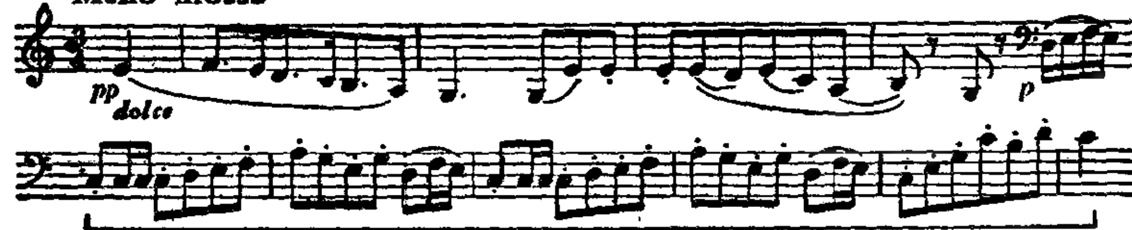
声，而且很快地增强，并立即带来了第一支朝气勃勃的西班牙塞吉第亚舞曲的旋律——描绘出充满着沸腾生活的节日的欢乐画面。随后，第二支塞吉第亚舞曲的旋律也接着出现，这是歌声和乐声的余音回荡的场面，它有时炽热勃发，而有时却羞人答答。这两支旋律由于部分有着同一的进行而彼此相近：

例9

1. Seguidillas manchegas



2. Meno mosso



逐渐地音乐又静息下来，只是隐约可以听到塞吉第亚的一些回响（中提琴和大提琴的拨奏）。现在，继这四个主题的连续呈示之后，音乐进入一个新的发展阶段：开始时，在这夜晚那寂静中依然不时出现一些耐人寻味的余音，还有脚步声时起时伏，偶而也有轻快的舞蹈曲调片段传送过去。单簧管在低音区咏唱引子中那宽广的曲调，然后，小提琴、大提琴接了过去，整个乐队也跟着活跃起来，甚至用强有力的音响，辉煌地奏出塞吉第亚的刚健的曲调。主题素材按相反的次序再现着——先是塞吉第亚舞曲和用摩尔人的歌调组成的音响丰满的合唱，然后才是光辉的霍塔舞曲。最后，在尾声中，霍塔和塞吉第亚舞曲的动机按对位的方式结合在一起，乐曲在喧闹、热烈的气氛中结束。
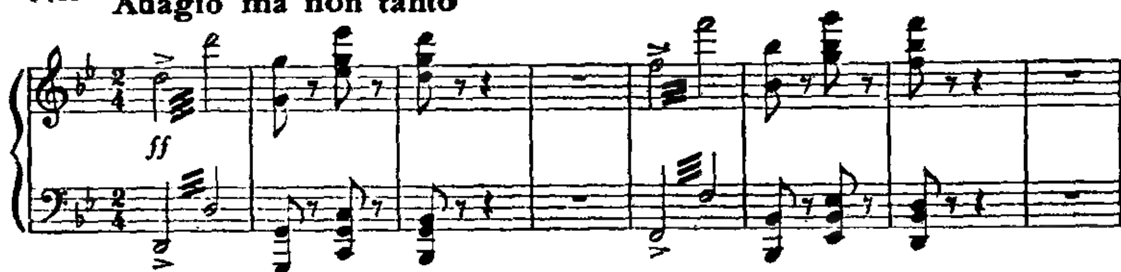
格林卡的《阿拉贡霍塔》和《马德里之夜》，根据作者一位朋友的建议，都叫做"西班牙序曲"，实际上，这两首乐曲，特别是曲式较为自由的《马德里之夜》，更接近于后来出现的"交响诗"的体裁。斯塔索夫认为格林卡的这首作品是在李斯特的交响诗之前出现的一幅天才的交响画；巴拉基列夫和柴科夫斯基也称它是有机地从一个以民间主题的对置为基础的诗意构思中发展出来的自由曲体的极好范例。

歌剧《伊凡·苏萨宁》序曲

英雄悲剧《伊凡·苏萨宁》，描述一个普通的俄国农民为了祖国的自由和独立而牺牲生命的丰功伟绩，整个作品充满着爱国主义、英雄气概和自我牺牲的大无畏精神。这部歌剧的故事发生在十七世纪。俄罗斯举国一致奋起抗击波兰侵略者，把波兰军队围困在莫斯科，胜利已经在望，但在这时候，一支波兰军队突然出现在农民苏萨宁的村庄，胁迫苏萨宁领他们抄近路赶赴莫斯科。苏萨宁把敌人引进荒无人迹的森林，自己因此惨遭杀害，与陷入绝境的波兰人同归于尽。苏萨宁舍身拯救自己的祖国，人们永远怀念在俄罗斯国土上出现的这位伟大的爱国者。关于苏萨宁的这一题材，在格林卡之前，十二月党人中的诗人雷列耶夫曾已用过，他写过一首叙事诗来歌颂这位勇敢的民族英雄。格林卡的歌剧对苏萨宁的描绘，同雷列耶夫的诗作十分切近，它同样表现出歌剧主人公对祖国和人民的赤子之心和对未来的坚定不移的信念。

歌剧《伊凡·苏萨宁》序曲概括地表现了歌剧的中心内容，它的所有主题全都取材于歌剧的音乐。这首序曲用奏鸣曲形式写成，按惯例也有一段慢速度的引子。乐曲开始时是乐队的庄严而响亮的呼号，这庄严的声音是歌剧中俄罗斯祖国形象的象征，它出自序幕和第三幕男声合唱"向着风暴，向着雷雨"中开头的乐句，象卷首题词一般鲜明、突出，也可以说是代表俄罗斯人民的英雄主题，显然，同歌剧中的爱国主义思想是密切相关的：

例10 Adagio ma non tanto



紧接着，双簧管奏出一支悲哀的旋律，同前一主题一样，这也是俄罗斯民间音乐风味的曲调，但是它的形象同前者形成鲜明的对比；现在它所诉说的是俄罗斯人民及其祖国所经受的苦难，原是在苏萨宁死后他的家人对他表示沉痛哀悼的音乐——英雄为人民的事业、为祖国的胜利而死，音乐的悲剧性因素是由此而来的。

例11



随后，出现两次严峻而有力的呼号，音乐缓慢而沉重，似乎用以补充预示即将到来的民族灾难，并为过渡到奏鸣曲形式的快板部分做好准备。序曲的这一段引子，就是这样从这两种极端相反的形象的对照中构筑出来的。

在悲戚、阴暗的引子过后，急速有力的第一主题呈现了，这原是第三幕终场的一段农民合唱，他们得知苏萨宁被敌人带走，决心设法把苏萨宁救出来，音乐反映了这一惊慌和激动的场面，同时也象征着俄国人民在这战乱的岁月中的惶恐和不安：
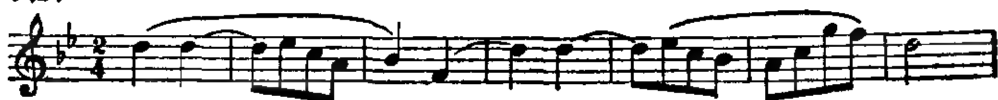
例12 Vivace



但是这支俄罗斯旋律的发展突然被一个闯入的插句打断，这里用波兰的玛祖卡舞曲的节奏来代表波兰小贵族侵略者的形象，这也是从第三幕的音乐中引用过来的：



不过，这斗争的场面十分短暂，很快地音乐便为明朗的富有歌曲性的第二主题所代替——这又是第三幕中的一段音乐，开幕时，主题旋律的进行优美而宁静，苏萨宁的养子瓦尼亚用朴实的语调叙述着自己的过去，仿佛是对和平幸福生活的一种追忆：



这两个主题的呈示，不但从不同的角度揭示了人民的形象，而且，由于出现了三拍子的插句和玛祖卡的音调，同时也阐明了作品的基本冲突。随后出现的发展部比较紧凑，主要是用复调的手法来发展第一主题。最后，乐曲的尾声紧张而激烈，显示出最紧张的矛盾冲突。这是在第四幕第二场的密林深处，音乐充满着一种低沉、不安的气氛，这里渲染着一种戏剧性的"波兰"节奏，出现过深具紧张的戏剧性的瞬间，仿佛预示苏萨宁死前大义凛然的场面。然后，音乐进入胜利和凯旋的欢呼，第一主题转入同名大调，用威严而宏伟的钟声结束这首序曲。
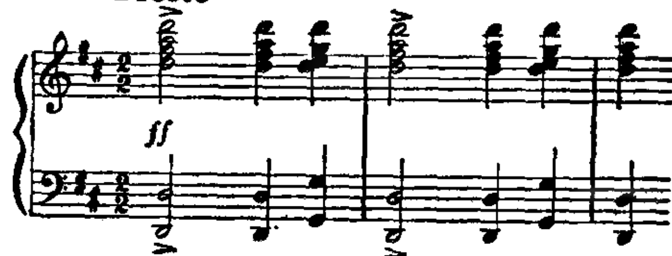
歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》序曲

这部歌剧的题材选自叙事诗体的神话，由于整个事件的进展全凭魔力摆布，脚本的结构比较松散，剧情发展缓慢，但其中许多场面的对比——例如，抒情性的同史诗式的，喜剧式的同戏剧性的因素，俄罗斯的同东方的色彩，幻想的手法同朴实的音乐写作等等，构成了万花筒般华丽的效果，令人眼花缭乱、惊羡不已。这部歌剧初演时虽然失败了，但它的音乐到后来却被公认为作者的上乘之作。

鲁斯兰与柳德米拉的故事，源自一个古老的传说。在武士鲁斯兰和基辅罗斯的公主柳德米拉的婚宴上，游吟诗人弹着古斯里琴，借歌声预言新婚夫妇将有劫难，但忠实的爱情会使他们逢凶化吉，苦尽甘来。果真，婚宴结束后，在电光闪烁、雷声轰鸣的当儿，新娘柳德米拉突然被魔法师契尔诺莫尔劫走了。基辅大公要求武士们把公主找回来，并答应将女儿许给找到的人为妻。鲁斯兰在出发寻访公主的旅程中，得到一个睿智老者的帮助，打听到柳德米拉的下落，取得了一把举世无双的宝剑，逃过了一个女巫的算计，还从死里复活一次，最后用宝剑破了魔法师的妖法，把公主救了出来并美满完婚。格林卡利用神话的外表，赞颂真理、智慧、英雄气概和忠实爱情，突出表现善良与光明对邪恶与黑暗的胜利，在这一点上，它同《伊凡·苏萨宁》是相近似的。
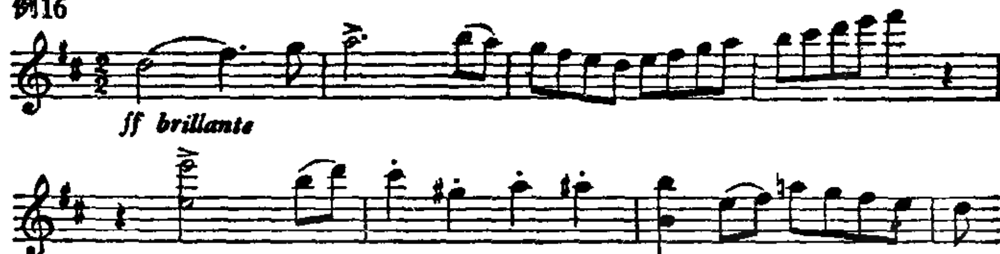
歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》序曲采用歌剧中的对比性主题，简练而紧凑地概括了歌剧的中心内容——一方面是关于古代罗斯的不可战胜的力量和伟大，勇士鲁斯兰的英雄形貌，他对柳德米拉的爱情以及他同黑暗的敌对力量的斗争；另一方面则是以魔法师契尔诺莫尔的形象为代表的神秘的怪异世界。关于这首序曲，据俄罗斯音乐评论家谢洛夫(A.H. Серов，1820—1871)的记述，格林卡曾这样说过："我采用的是'突飞猛进'的速度；这急板(presto)是欢乐的，象莫扎特的《费加罗的婚姻》序曲一样，而且也是D大调。当然，是另一种性格，俄罗斯的。开头和结尾都象用拳头一般，中间是'忧患'——大提琴在最高音区的咏唱。而在发展部，看来，'敌意'也还不少。"这首序曲用奏鸣曲形式写成，全曲充满明朗的色彩以及欢乐、健爽的喜庆情绪和乐观主义精神。乐曲从和弦式的短引子开始，这强有力的和弦的确如作者所说象一只只拳头的敲击那样，它强烈、果断、粗壮、有力，完全符合神话中的勇士性格；这些和弦组成的变格进行（主和弦——下属和弦——主和弦），使音乐深具俄罗斯民族的色彩；它那基本的节奏型象主导动机一样贯串着整个乐曲，只不过有时十分突出，而有时则退居第二位而已；至于其中低声部的四度进行，往后在序曲中也起了很大的作用：

例15
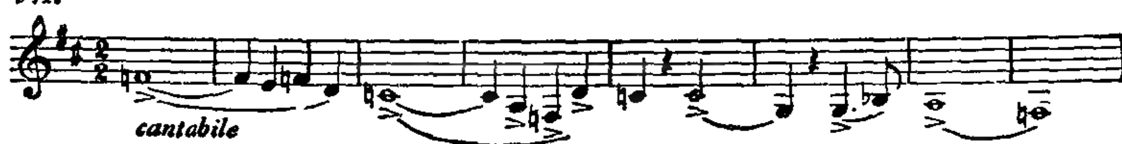


这些清晰的权威性节奏引出了象旋风般疾驰的乐句，并直接转入序曲的充满光辉和欢乐的第一主题——它漫无节制地一往直前，同样体现出勇士的英雄性形象。这个主题出自歌剧终场当公主从黑暗王国中被解救出来时在基辅罗斯出现的喜庆场面中的合唱，它那欢庆、狂喜而活跃的旋律先由小提琴、中提琴和木管乐器奏出：

例16



这个主题的急速的音流，曾经两次被突然闯入的威武的和弦所打断，而在低声部则出现了象征契尔诺莫尔的全音音阶的片段，这是暗中等待着剧中主人公的灾祸的第一次预示。同第一主题形成对比，第二主题出现在三度关系的F大调上，它的旋律进行宽广、明朗、崇高而热情，这是在第二幕中鲁斯兰倾诉对柳德米拉的爱情的一支咏叹调，它先由大提琴（还有中提琴和大管）以其温暖的色调奏出：

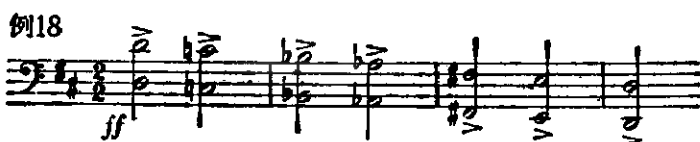
例17



这首序曲的发展部开始时，仿佛从远处传来引子中的那些和弦和急驰的乐句，然后，第二主题的动机先在低音区出现，并在各个声

部中起伏、呼应，它同第一主题的动机和引子中的和弦式节奏相交替，在音区、音色和力度等方面产生了许多突然的对比，所有这些，使音乐带有一种不安的戏剧性音调，好象笼罩着一层神秘和不祥的色彩。还有，法国号的几次和弦长音，连同弦乐器的拨弦效果，原是在第一幕当柳德米拉被劫走时出现的惊慌万状和呆然若失的神情的描写，现在在这里也形成了一种特具戏剧性的瞬间，好象暗示着那个无法摆脱的可怕事件似的。但是，契尔诺莫尔的主题在这里毕竟只是一种幻影，在一些斗争的骚动所表明的冒险事件之后，逐渐地，音乐又回到那欢跃的、喜气洋溢的气氛中来，而且比前更光辉、明亮，就好象在第五幕终场中那些武士在历尽一切考验之后重又欢聚在基辅故国一样——这就是序曲的再现部。

序曲的尾声是全曲最关键的斗争时刻，这里起决定性作用的是第一主题的旋律型。此外，在低声部，长号还两次奏出一个新的主题——下行的全音音阶，这个不平凡的音列使人想到魔法师契尔诺莫尔的非人世的、可怖的幻想形象：



但是，光明和善良已经占绝对优势，最后，象概括性的总结那样，这首灿烂辉煌的序曲用引子中象拳头一样有力的和弦的一再反复作为结束。

安东·鲁宾什坦

(Антон Григорьевич Рубинштейн 1829—1894)



俄罗斯钢琴家、作曲家、指挥家和音乐社会活动家安东·格里戈里叶维奇·鲁宾什坦，在1829年11月28日生在界于波多尔斯基省与别沙拉比亚之间的维赫瓦齐涅茨镇上一个有文化的犹太人家庭，六岁时，随家庭迁居莫斯科。鲁宾什坦的非凡的音乐才能自幼便已显露，十岁时(1839年)公开举行钢琴演奏会，1841—1843年间，到西欧许多城市巡回演出，获得了很大成功。这期间，小鲁宾什坦得以认识西欧的一些大音乐家，如肖邦、李斯特、门德尔松和梅耶贝尔等。此后，鲁宾什坦在柏林和维也纳攻读音乐理论，并创作和出版了他的第一批作品。1849年，鲁宾什坦回到彼得堡，后来就任大公爵夫人叶莲娜·帕芙罗芙娜的宫廷乐师。但是，在宫廷服役对这位青年艺术家说来是十分痛苦的，一个宫廷乐师甚至得在宫廷的游乐场所演奏音乐，难怪鲁宾什坦要讥讽地把自己说成是一个“音乐的烧炉工”。不过，在这时候，他参加俄国社会的民主阶层中的一些公开音乐演奏会，特别是大学生的交响音乐会的活动，的确使他得益不少，他想从根本上改革俄国音乐生活的念头，就是在这时候萌生的。

1854—1858年间，鲁宾什坦重又出国巡回演出，在钢琴演奏方

面获得了世界性的声誉。1859 年回国后，定居在彼得堡，并着手实现他一生中的主要事业——创办俄罗斯音乐协会，指挥协会在彼得堡举办的全部交响音乐会，并以独奏家身分参加交响乐和室内乐演奏会，实际上成为协会的领导者。与此同时，他主持了协会开设的"音乐班"，这个班后来在 1862 年改建为俄国的第一所音乐学院（彼得堡音乐学院），由他亲任院长。这所学院在鲁宾什坦的领导之下，很快地达到了很高的水平，柴科夫斯基便是这个学院的第一届毕业生。

鲁宾什坦在俄国进行的这一系列音乐活动，是同四十至六十年代俄国文化的民主思潮密切相关的。鲁宾什坦正确地注意到培养专业音乐人才的重要意义，他所创办的彼得堡音乐学院，和他的兄弟尼古拉·鲁宾什坦在 1866 年开办的莫斯科音乐学院，是当时俄国音乐教育的真正中心；他尽全力提高俄国专业音乐文化水平，并在一个新的、更加宽广的基础上去发展它。但是，鲁宾什坦对本国民族音乐传统没有给予应有的充分估计，对独立发展俄罗斯民族音乐文化的认识不足，为此，他受到了当时的一些音乐评论家如谢洛夫和巴拉基列夫等人的过分夸大的批评和指责。所有这一些，使他不得不在 1867 年辞去音乐学院和音乐协会指挥等职务而远走国外。

从 1867— 1886 这二十年间，鲁宾什坦多半住在西欧，主要从事演出活动。1872— 1873 年间，他曾同波兰小提琴家维尼亚夫斯基（H. Wieniawski，1835—1880）到美国旅行演奏；1885 年，他开了一组按历史编排的著名演奏会，这组音乐会包括七套音乐会曲目，从十六世纪英国羽管键琴音乐直到李斯特和当时俄罗斯作曲家的钢琴作品，其规模之大可谓空前，这些演奏会鲜明地显示了鲁宾什坦的演奏活动的启蒙作用。1887 年，鲁宾什坦重又出任彼得堡音乐学院院长兼教授，他对教学进行了一系列改革，增设钢琴音乐史课，他主讲的这一别开生面的课程，实际上就是他那按历史编排的一组音乐会的重复、补充和评论。1891 年，鲁宾什坦移居德累斯顿，主要从事创作活动，有时也为慈善目的开演奏会，还为年轻的霍夫曼（J. Hofmann，1876—1957）授钢琴课。1894 年，鲁宾什坦回归祖国，同年 11 月 8 日辞世。

鲁宾什坦毕生献身于发展俄罗斯专业音乐文化这一崇高事业，他的活动和才赋都是多方面的：他的音乐社会活动，对俄国音乐文化的发展起了很大的作用；他奠立了俄罗斯钢琴学派，他的演奏风格对世界钢琴艺术的发展产生过巨大的影响；他创作过多种多样体裁的大量作品，包括十四部歌剧（最著名的一部是《恶魔》）、六部交响曲、五首钢琴协奏曲、以及室内乐重奏曲、钢琴曲和声乐曲等。但是，他的作品除歌剧《恶魔》、个别钢琴小品和浪漫曲外，一般很少有人演奏，而在交响音乐作品中也只有《第四钢琴协奏曲》至今仍然受到应有的欢迎。

第四钢琴协奏曲
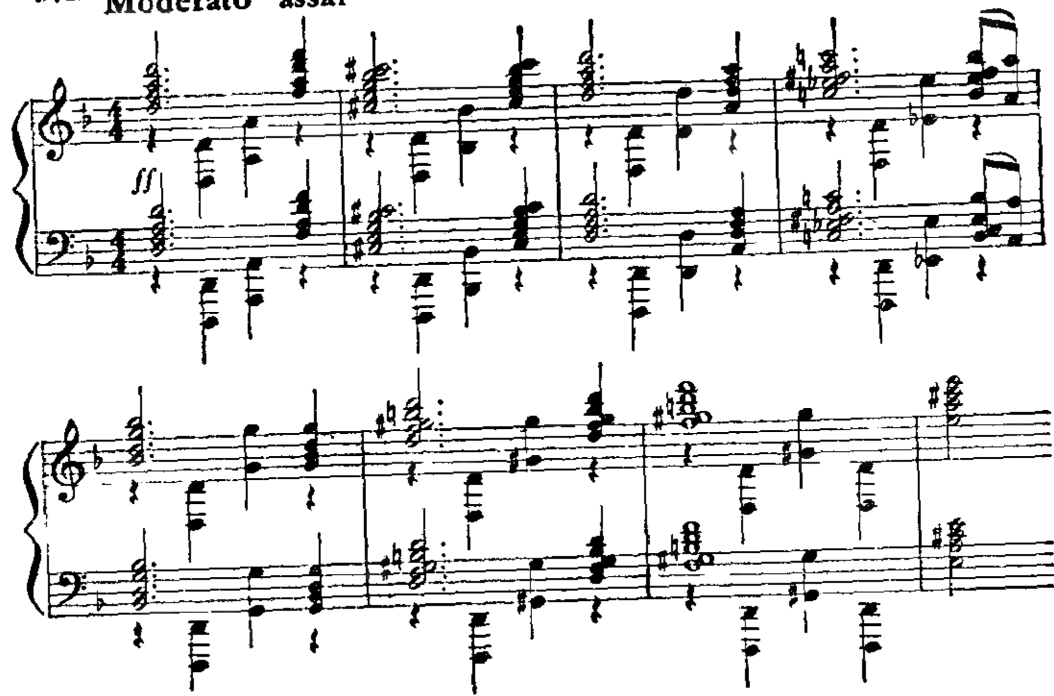
（d小调　作品第70号）

鲁宾什坦的钢琴协奏曲创作，在他的全部作品中占有十分显著的地位，如果不把巴拉基列夫在年轻时草写但没有完成的一首钢琴协奏曲计算在内的话，鲁宾什坦便是俄罗斯的钢琴协奏曲的第一位作者。在鲁宾什坦的全部协奏曲创作中，《第四钢琴协奏曲》最突出，最广泛驰名，也最集中地反映了作者的演奏风格的重要特征。贝多芬的《^{b}E大调钢琴协奏曲》和肖邦的《e小调钢琴协奏曲》都完美地体现了作者的艺术独创精神，而鲁宾什坦的这首协奏曲也同样反映出乐曲作者——这位无与伦比的钢琴家的个性特征；它的主题素材鲜明，交响发展的规模宏大，整个作品以其结构之完美及其固有的戏剧性著称。

这首协奏曲的第一乐章是灵活处理奏鸣曲形式的一个范例。它通过主题的对比，乐队与钢琴的对置，力度的发展以及形象的情绪表达，以揭示活泼乐观的内容。鲁宾什坦为这一乐章的基本“论题”找到的是这样一个主题素材（见例19）：
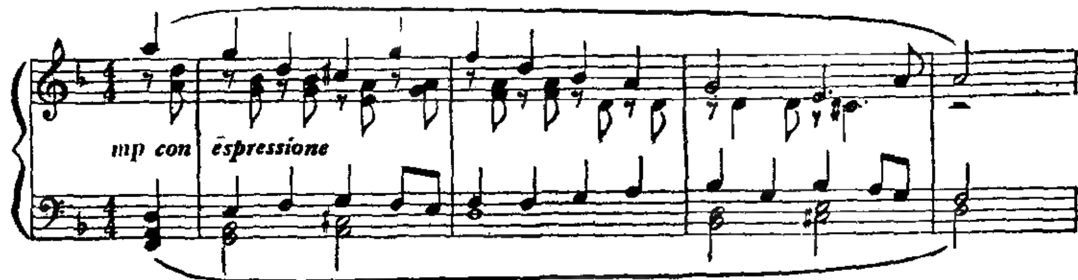
这里的进行曲式的步调，特别强调的附点节奏，宽广而自由的歌曲性音调，几乎是按小节变换的紧张而悲壮的和声效果，特强的力度（*ff*）和饱满浓密的织体——所有这些，都赋予这一主题一种昂扬激

例19 Moderato assai
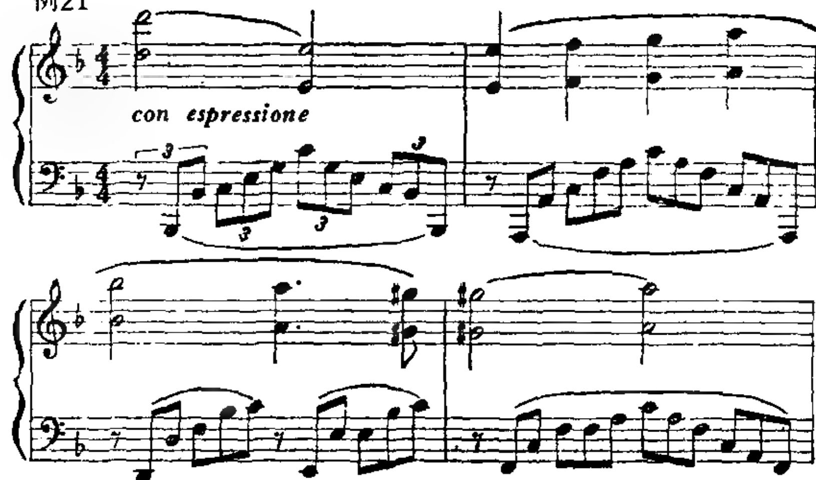


奋、宏伟有力、同时又非常严肃的特性。象这样以歌曲性音调为基础写成的英雄性主题，在鲁宾什坦的早期协奏曲中虽然已经可以看到，但是从来没有象这里那样清晰、鲜明。这一乐章的这个主导形象——乐章的第一主题在其进程中屡次呈现，每次都具有一番新的情绪色彩，例如，在发展部中它抒情而有些激动，在华彩乐段的后半段它急剧而奋发，最后，紧接在华彩乐段后在乐队中出现时，它在独奏钢琴的向上八度的急速而力强的进行背景之上，则显得特别宏伟、巍峨，形成全乐章的最高潮。这个主题的连续不断的变化，促进了紧张的发展，加强了交响性的特征；拉赫玛尼诺夫的«c 小调钢琴协奏曲»第一乐章的第一主题在这一方面同它十分近似。

第一乐章中的其他主题明朗而抒情，全都以其诚挚的倾心诉述而引人入胜——这里可以明显看到门德尔松的«无词歌»的影响。我们先看在连接段中出现的新主题：这是一支悦人的但有点不安的抒情二重唱，它的后半段转为乐队和独奏钢琴之间的对答。这支旋律后来构成了发展部的交响性发展，这时候其中的动机失去了原来的柔和的抒情性，变成刚毅、严峻的形貌，具有活跃有力的进行曲特点。



鲁宾什坦在他的前几首钢琴协奏曲中，常常喜欢用入一些浪漫曲式的抒情段落，一般只由钢琴奏出，几乎完全不用乐队伴奏。《第四协奏曲》也是这样。这里出现的第二主题就象一首宽广咏唱的浪漫曲，它那琶音音型背景是夜曲和其它抒情体裁的钢琴作品所特有的。总的说来，这个主题的篇幅比较简短，效果就象是史诗性作品中的一小段抒情插曲一样，不过它在再现部中却显得更为激昂奋发。



上述这三个基本主题在乐章中连续且非常活跃地发展着，同时每一个主题又各有其发展的方式：第一主题通过减弱其紧张度以进入高潮，其它两个主题则不断增强其力度，其中连接段的主题还长时间在刷新和变化。象这样，每一个主题素材各以其富有个性的方式，积极参与整个戏剧性事件的发展，从而增强了整个乐章的音乐的活力。最后，这一乐章以光辉的尾声作为结束。

接下的两个乐章补充了整个乐曲的基本构思的发展：第二乐章

丰富了作品的抒情内容，而第三乐章则导入节日欢乐的情绪。

第二乐章是一首相当扩展的船歌。乐章开始时有一段乐队引子，其中的附点节奏和在铜管乐器上出现的呼喊声，同前一乐章的乐队前引颇为近似。这是从热情的戏剧性形象转入抒情世界的一个过渡。当独奏钢琴进入时，传来了和弦的清静的拍溅声，仿佛小桨轻拍湖面似的，在夜晚的寂静中可以听到各种轻微的簌簌声，这里的平静与和谐的气氛，很容易使人联想到无垠的空间和自由的呼吸。而在这音乐的风景画背景上，歌声从远处传来了，这纯粹是一首意大利游艇划手之歌，是人们满怀信心和欢乐的体现：
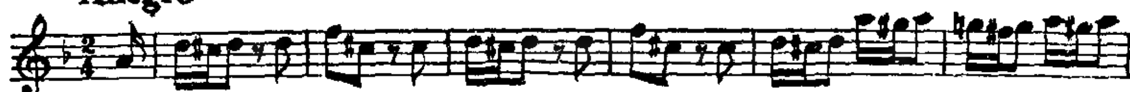
例22



乐章中段转入a小调，情绪色彩有所变化——它逐渐地变得更加暗淡和不安，进行的速度加快，宛如乌云飞过，夜色沉沉。这时候，以独奏钢琴的波浪音型为背景，小提琴和中提琴齐声奏出一支忧郁而昏暗的旋律，它的开头的一个动机不断地在反复和发展，越来越活跃，但当它最后完全消失时色彩变成全然阴暗无光。最后，基本主题再现时，单簧管的宽广咏唱，又把听者引回到那无边无际的湖面上来。

最后乐章也象前两个乐章一样，用小号和法国号的呼喊宣告新的乐章的开始。但是在这里笼罩着另一种气氛：现在是欢乐的喊叫，快活的打趣，大声的交谈和喧闹的踏步声，一切全都沉入热情和生动的舞蹈之中。这一乐章用奏鸣曲形式写成，但没有发展部。乐章第一主题的舞蹈性节奏，近似克拉科维亚克舞曲的特点，它的节奏明快，带有切分音，速度急促，旋律多半由简短的动机构成：

例23



这种源出于波兰的古老舞蹈，在十九世纪中叶在俄罗斯各阶层

中相当盛行，作者在这里用以描绘的是一种风俗性的舞蹈场面。值得注意的是：这个主题旋律本身是从第一乐章的第一主题衍化出来的，这样，就使整个乐曲取得了有机的统一。现在，这个主题在保持基本节奏型不变的前提下，通过主题素材的装饰性变奏和改变基本动机的音程关系等手法，一直在发展着。后来，独奏钢琴声部上的一些技巧性乐句，同全乐队奏出的主题轮番交替出现，使这诙谐性的舞蹈音乐具有号召性的军号合奏式的勇武形貌。乐章的第二主题悠缓如歌，但没有明显的特点：

例24



第二主题的陈述结束了乐章的呈示部，并直接引入再现部。由于这一乐章没有发展部，第一主题在呈示部中获得了宽广的发展，在再现部中也发生了一些变化——它并不出现在原先明朗的大调中，而且篇幅也比较紧缩。最后，经过长时间的酝酿和准备，在不安和紧张的情绪不断增涨之后，充满着欢乐的阳光的尾声出现了，在这里，乐章的第一主题以其英雄性的气概，宣告黑暗在蓝天中消失了。

巴拉基列夫

(Милий Алексеевич Балакирев 1837—1910)



俄罗斯作曲家和音乐社会活动家米里·阿列克谢耶维奇·巴拉基列夫，在1837年1月2日诞生在下诺夫戈罗德（今高尔基城）一个出身破落贵族的小官员家庭里。童年，巴拉基列夫在他母亲的直接熏陶下，已经对音乐有明显的爱好，十多岁时由于经常在当地一位有修养的音乐作家乌雷贝雪夫（А.Д. Улыбышев，1794—1858）家里听音乐、演奏钢琴和指挥乐队，有机会利用乌雷贝雪夫家藏的大量音乐书籍，从而接触到很多音乐名家的各种作品，积累了广泛的音乐知识和艺术经验，也写了一些作品。这些年头，巴拉基列夫实际上等于在上他的"音乐大学"，他一向偏重实际而不大重视系统理论的习惯，可能早在这个时候就已形成。1855年深秋，近十九岁的巴拉基列夫来到彼得堡，由于乌雷贝雪夫的帮助，他很快便得到音乐界的赏识。同年年底，巴拉基列夫在为格林卡弹奏他以歌剧《伊凡·苏萨宁》主题写成的幻想曲后，格林卡对他的才华给予很高的评价，还把他看作自己的未来继承者。可惜这种亲密的交往时间并不长，1856年格林卡最后一次出国后不久便在国外去世了。

这时候，巴拉基列夫在彼得堡最接近的朋友，要算是艺术评论家

斯塔索夫，他们在一起阅读别林斯基等作家的先进民主主义文学作品和听赏音乐，并进行热烈的讨论，所有这些，都巩固和加强了他在喀山大学学习时(1853—1855)从接触进步青年中初步形成的政治观点。五十年代末六十年代初，有一些禀赋优异的青年作曲家聚集在巴拉基列夫和斯塔索夫的周围，当中有居伊(Ц. А. Кюи, 1835—1918)、莫索尔斯基、里姆斯基-柯萨科夫和鲍罗丁，他们很自然地形成了一个时常被斯塔索夫称为"强力集团"的所谓"巴拉基列夫小组"。巴拉基列夫由于具有渊博的音乐知识、天生的乐感和即兴写作的才能，加以他待人热诚，诲人不倦，善于鼓起别人的勇气，最适于带领这些年青人，因此他不自觉地成为小组的领头人。"强力集团"作曲家以民间创作作为革新音乐艺术的源泉，他们的许多活动和作品确实充满了强力的气息，他们创立的"新俄罗斯乐派"以格林卡为楷模，甚至骄傲地自称为"鲁斯兰派"。巴拉基列夫是第一个在作品中表现出这新乐派的倾向和风格的作曲家，他对"强力集团"作曲家以及柴科夫斯基和格拉祖诺夫等人的活动产生过一些有益的影响。

1862 年，当安东·鲁宾什坦在彼得堡创立俄国第一所音乐学院时，巴拉基列夫也发起组织一所免费音乐学校，自己担任副校长。这所学校旨在竭力提倡俄罗斯音乐文化，为此，他指挥学校组织的管弦乐队，广泛演奏格林卡、达尔戈梅斯基(А.С.Даргомыжский, 1813—1869)和"强力集团"作曲家的许多作品，同时也介绍了象柏辽兹和李斯特这样一些外国作曲家，此外，他还在国外为宣扬俄罗斯音乐而奔走。1867 年间，他除了出任免费音乐学校校长之外，还担任鲁宾什坦刚辞去的俄罗斯音乐协会指挥的职务，他的活动范围日益扩大。但是，在当时最有权势和影响的圈子里，对他怀有敌意和大肆攻讦的人也越来越多，到 1869 年春天，巴拉基列夫不得不辞去协会指挥的职务。1870 年，由于经济困难他到铁路上工作，逐渐变得冷漠无情，甚至退出音乐界而离群索居，这时候，他的"小组"基本上已经不复存在，他自己也从一个无神论者变成虔诚的教徒，超然远俗，活动范围越来越窄。后来，他虽然心境慢慢转好，也开始恢复同朋友们的交往和作曲，并于 1882 年还重新就任他以前放弃的免费音乐学校校长职

务，但是由于他比较专断独行，得罪的人越来越多，甚至为了一些琐碎小事也会同朋友闹翻，他同人们之间的关系日益疏远。晚年，他专靠养老金度日，虽然专心作曲，但他的后期作品，包括两部交响曲，却很少流传得开。从九十年代后期开始，巴拉基列夫显得日渐衰弱。1910年5月29日，他象油尽灯灭似地溘然长逝，葬在亚历山大·涅夫斯基公墓格林卡、莫索尔斯基、鲍罗丁和斯塔索夫的墓旁。

巴拉基列夫很早就十分热爱和重视民间音乐艺术，他曾直接从伏尔加河上的水手、船上司炉工、拉纤夫和农民口中记录民歌，加配钢琴伴奏，先后出版过两册《俄罗斯民歌集》，其中有一首《伏尔加船夫曲》后来成为俄国革命知识分子爱唱的歌曲，在1905年革命时期广为流传。他不只一次到过高加索。格鲁吉亚、亚美尼亚和阿塞拜疆的民间音乐留给他很深的印象，他有一些作品反映了高加索民间音乐的风格特点。

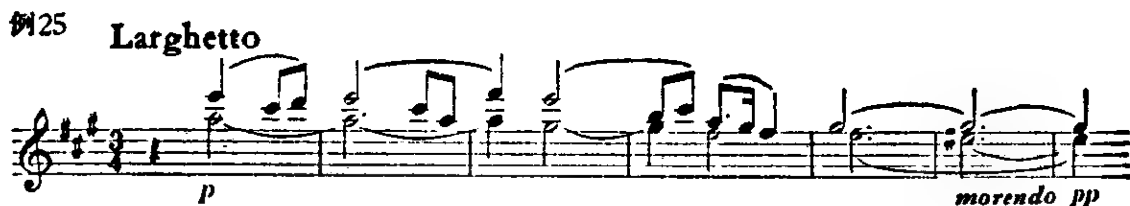
在巴拉基列夫的创作中，虽有不少浪漫曲和歌曲，他的钢琴作品，如幻想曲《伊斯拉美》还是俄国钢琴音乐史上的一个重要里程碑，但是，巴拉基列夫的大部分作品，却是风俗性或标题性的交响音乐：其中比较著名的有交响诗《在捷克》和《塔玛拉》、《三首俄罗斯民歌主题序曲》等。巴拉基列夫的交响音乐作品具有画面性和史诗性特征，形象的对比多于戏剧性冲突，变奏的手法多于奏鸣曲形式原则的运用，所有这些都是同民间歌曲创作的特点密切相关的。巴拉基列夫为发展俄罗斯标题交响音乐做了很多工作，他大胆地按新的方式解决了六十年代俄罗斯音乐发展新阶段中，摆在俄罗斯作曲家面前的一些新的创作课题，他的一些作品成为格林卡和"强力集团"其他作曲家之间承前启后的重要环节。

交响诗《在捷克》

1866年夏，巴拉基列夫应邀到布拉格指挥上演格林卡的歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》，但是由于普奥战争的关系，他不得不离开布拉格去维也纳，在那里，他看到一册《摩拉维亚婚礼歌曲集》，便根据自
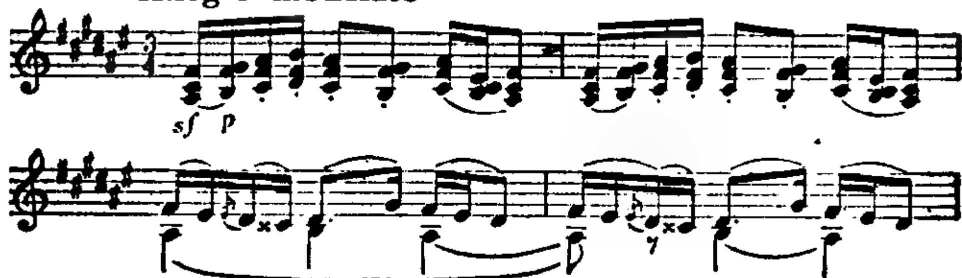
己在布拉格这个古老的斯拉夫城市时感受到的迷人印象，选取其中三首美妙的歌曲，用交响发展的手法在1867年春写出一首管弦乐曲，取名为《三首捷克歌曲主题序曲》。这首乐曲在为招待各斯拉夫民族社会活动家访问彼得堡而举行的“斯拉夫音乐会”上的初次演出、以及随后在莫斯科等地的多次演出时，都叫做《捷克序曲》，只是在修改后出版时，作者才把它改称为交响诗《在捷克》。

交响诗《在捷克》是关于捷克的人民生活和大自然景色的富于诗意和色调鲜明的音乐画面，其中不难感到作者对这个国家所怀有的真诚温暖和深切眷恋的感情。这首乐曲在很多方面迹近于作者的《三首俄罗斯民歌主题序曲》，它同样以主题的对置和变奏性发展为基础，只是它的曲式结构有点混杂，也比较缺少有机的统一，它既象大型的三段体，也象狂想曲，而在调性布局方面则带有奏鸣曲形式的因素。乐曲开始时双簧管独奏的四小节旋律，是作者根据《摩拉维亚婚礼歌曲集》中一些不同的旋律自由编写的，随着而来的便是第一支摩拉维亚婚礼曲调——“在那谷仓后面鹅群呷呷叫”：



这是在小提琴的充满光辉的高音区滑动的一支鲜明而亲切的旋律，作为双簧管乐句的答句，这个象温柔的斯拉夫抒情诗的主题第二次出现在英国管和小提琴上。逐渐地音乐的织体转浓，竖琴参加进来了，在弦乐器组上出现了流畅地摇动的三连音伴奏音型，而在这背景上主题从一个声部转到另一个声部，它不断地反复着，保持它固有的安详进行，但不断变换其和声色彩，当主题重又转到小提琴和中提琴时，音乐显得更加热情、激动——这就是作者想象中的富有诗意的音乐风景画。但是现在，在第一主题的余音尚未消失之际，又出现了一些新的素材，那就是弦乐器组用断续的和弦在外声部轮番飞奔的节奏轻快的舞蹈性动机，它为第二主题的进入预先准备好条件。

例26 Allegro moderato



这是乐曲的第二个主题，原是摩拉维亚的另一首婚礼歌曲“我们谷仓后的两株橡树”，充满着欢乐的情绪，纯粹是舞蹈性的旋律。它那机灵、活跃的进行，同时也确定了乐曲当中这一段音乐的总的特点。这支旋律在乐队中各个音区飞速奔驰，有时在弦乐器中闪现，有时则移到木管乐器上，有时还结合进作者自己创作的一支典雅的器乐曲调。然后，弦乐器组上的一个有力的乐句，把音乐引入第三个民歌主题——婚礼曲调“消息传来”：

例27 Allegretto



管乐器奏出的这个主题象有点笨拙的进行，但刚勇有力，它那切分节奏使音乐带有一种奇幻的色彩。后来这个主题转到木管乐器上时，用竖琴、小鼓以及模仿铃鼓的钹作为伴奏，音乐又变得温柔、典雅和有点慵困之意。如果说前两个主题在作者想象中可以同俄罗斯合唱曲调相联系的话，那么，这第三个主题则显然具有东方抒情舞蹈旋律的素质。后来，当弦乐器组咏唱这支主题时，音乐又兼有狂热的爱情旋律的特点，最后，它又恢复原来刚勇有力的形貌，由管乐器厚实的齐奏奏出。接下去有一段类似回忆的穿插，重又出现第一主题的悲戚音调，但这一次是在英国管上，小提琴和竖琴以其摇摆的音型为之伴奏。最后一段是所有的舞蹈性主题的扩展而更新的反复，强调出节日欢乐的情绪。在这里，起主导作用的是第二个民间旋律主题，整个交响诗也以它形成高潮作为结束。

交响诗《塔玛拉》

塔玛拉是俄罗斯诗人莱蒙托夫的一首叙事诗中的人物，她象天使一样美丽，但又是一个残忍的恶魔，她居住在俯瞰北高加索捷列克河的塔楼上，惯常邀请过往旅客参加她的宴会，但是第二天早晨在捷列克河上便可以找到他们的尸体。巴拉基列夫的交响诗采用"塔玛拉"的标题，但是它并不完全以莱蒙托夫原诗为蓝本。一般认为，这首交响诗的前后两段(引子和尾声)，有一些神秘的和不寻常的因素同莱蒙托夫的原诗还比较切近，但是当中一段描绘的是东方民族节日的光辉夺目和色彩缤纷的画面，它诗意地体现了高加索山地民族的生动、逼真的生活情景，塔玛拉的形象在这里已经完全失去其奸诈和魔法的力量，它只是作为整个音乐织物的一点穿插而已。

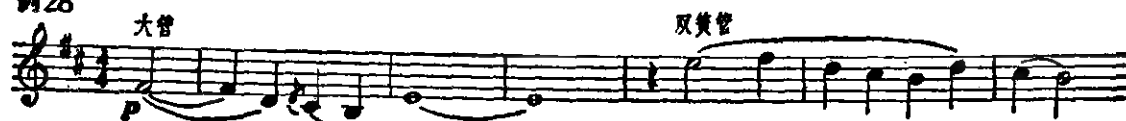
巴拉基列夫在完成他的交响诗《在捷克》和钢琴幻想曲《伊斯拉美》的同时，便已开始创作《塔玛拉》，但是这首交响诗经过十五个年头的漫长岁月，到 1881 年间才最后完成。巴拉基列夫创作这首交响诗时，对李斯特的交响诗《山中所闻》特别感兴趣，并曾专心研究过李斯特的交响诗的装饰性写法，为此，他还把这首作品题献给他所崇敬的、但从未谋面的李斯特——交响诗体裁的创始者。

巴拉基列夫的这首乐曲开头一段描写远处河水的咆哮，同莱蒙托夫的原诗是正相符合的：

在达里亚尔深深的峡谷，
捷列克河在昏暗中翻滚，
一座古老的塔楼，
黑压压地位于黝黑的悬崖之上。

大提琴和低音提琴在其深沉的低音区中持续有力地奏出一个上下奔腾的简短音型，低音长号和大号以其阴暗低沉的长音陪伴着它——这就是荒野陡峭的峡谷和凶险起伏的捷列克河的写照。接着，大管、双簧管、单簧管和长笛的一些时生时灭的对答乐句，创造出一种恼人的和有点可怕的孤独情绪：

例28



这是在荒无人烟的寂静之中传出的一些又苦闷又热情的呼唤，它又一次使人想起莱蒙托夫的诗句：
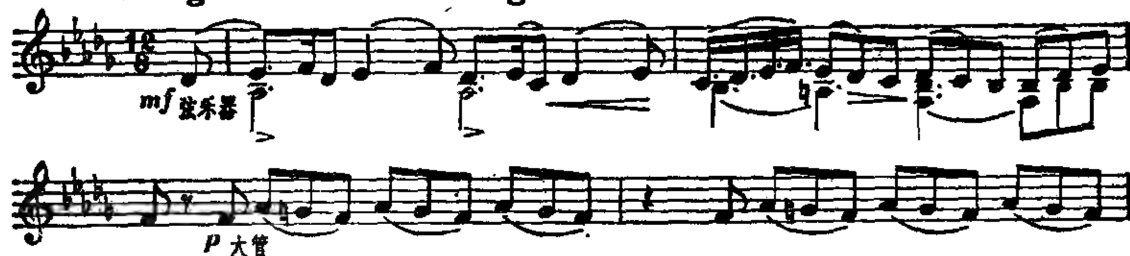
塔玛拉的声音传来了，

它充满着希望和热情。

但是这阴暗和凶兆的风景画逐渐失去它那抑郁和吓人的色调，乐队的色彩明朗化起来，在单簧管和弦乐器平静蠕动的背景上，弥漫着竖琴、长笛和双簧管的透明的和弦，好象云翳在消散，月光洒满着山谷。但是现在速度加快了，音响在增强，一切变得越来越明亮，最后，焕发着耀眼的光辉——我们已经来到塔玛拉的城堡，这里，由于宾客到来，显得象节日一般活跃而有生气。乐曲的当中一段开始了。

当中这一大段是这首交响诗的主要躯干所在，从结构上看，它象是众多主题的变奏曲，同时又结合着奏鸣曲形式的特点，但是由于主题的连续变奏发展，段落之间界限自然地消失了。乐曲的第一主题是一支急速而激动的舞曲旋律，它含有几个性质不同的因素，有时象阵风似地急遽、冲动，有时又显得流畅、圆滑（大管奏出的抑郁的乐句），据说，这支器乐曲调是巴拉基列夫在彼得堡时听到的一种叫做塔尔琴的外高加索拨弦乐器演奏的。

例29 Allegro moderato ma agitato



这个主题的各个不同的变奏，遍及乐队中所有的乐器，好象参加舞蹈的人越来越多，音乐逐渐具有狂暴、热烈的舞曲特点，同时出现过一些轮廓鲜明和有重音强调的动机。同这个有力的男性舞蹈相

对照，接着出现的另一个主题，体现了温柔的抒情诗形象：在小鼓的节奏型与弦乐器上断续出现的轻快和弦伴随之下，双簧管奏出的这支旋律娇媚、典雅、玲珑、剔透、蜿蜒曲折且富有魅力，它源自高加索和中亚细亚流传极广的一支真正的东方旋律，格林卡的歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》中的波斯合唱和里姆斯基-柯萨科夫的交响组曲《安塔儿》中的一个主题，都是从它发展出来的。



乐曲的第三个主题充满着炽热和令人心醉的爱抚之情，这是塔玛拉本身，但是在这里，她已经不是在悬崖的暗处出现的那个难以测度的人物，而是活生生的东方美女的富有人生乐趣的形象：



节庆的情绪越来越加热烈，所有的主题在旋律和节奏上进行着新而复新的变奏，装饰着新而复新的和声与配器色彩。在主题再现时(Poco meno mosso ma agitato)，第一主题总是保持着十六分音符的进行，变成装饰性的音型，而第二主题的慵困、昏然的旋律则象风驰电掣一般疾飞，这时候它由小提琴和大提琴奏出，节奏变得冲动和焦躁，带有紧张的色彩。看来，所有参加节庆盛会的人们全都陷于极度兴奋的状态之中。精力充沛的进行以及引人入胜的热潮实际上刷新了所有的基本主题素材，第一主题的紧张的毅力同第三主题盛饰的音型结合在一起，音乐的发展越来越激烈，而当塔玛拉的音乐形象在小号出现时，它那威严的、同时令人神魂颠倒的旋律则把音乐导入全曲的高潮。但是突然节日的欢乐被打断了，现在是一片寂静，天开始亮了。

同引子不一样，尾声的音乐具有幻想般明朗的“清晨”色彩，这是由大调的调性、高音区和中音区的音域、透明而轻盈的笔法以及高音

木管乐器和竖琴的温柔音响造成的。弦乐器上闪烁着的颤音环绕着塔玛拉的旋律，象是她临别的致意。整个乐队发出的汩汩声具有惊人的美和诗意，这里同莱蒙托夫原诗结尾的诗句也是全然一致的：
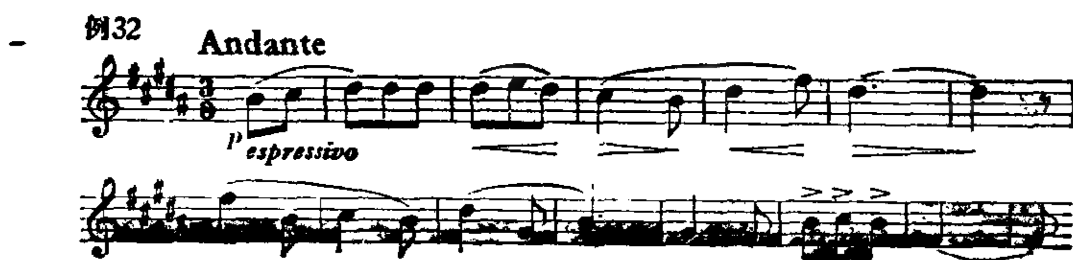
道别时是那般温柔，
声音听来有多甜蜜，
它令人期待着爱情的抚爱
和会面的狂喜。

三首俄罗斯民歌主题序曲
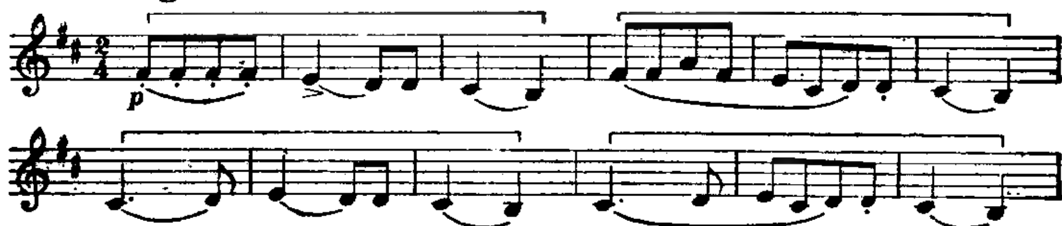
巴拉基列夫在1857—1858年间写成的《三首俄罗斯民歌主题序曲》和《西班牙进行曲主题序曲》，是他的俄罗斯民族风格交响音乐作品的第一个范例。

《三首俄罗斯民歌主题序曲》直接采用真正的民歌主题，体现出民间的风俗性画面；它以格林卡的《卡玛林斯卡亚》幻想曲为蓝本，广泛运用变奏曲和奏鸣曲形式相结合的手法写成。乐曲的三个主题性格各异，但同时又保有共同的音调，其基本形象的对置在于抒情史诗气质的壮士歌主题（引子）同乐曲中心段落的两个主题之间。乐曲从一段复调的舞曲音调开始，它那流畅活跃的进行和朝气蓬勃的情调，把听者引入民间节日般的形象世界。接着便是慢速度的引子本身——这里出现的是第一首民歌《不是白桦树歪倒》，它那宽广而自在的旋律进行，具有史诗的叙述性特点。由于这个主题只在引子和尾声中按变奏的方式发展，其中饱含的音乐描绘因素，似乎为乐曲提供了一个特定的背景，往后的一些场面都是在这背景上展示的。
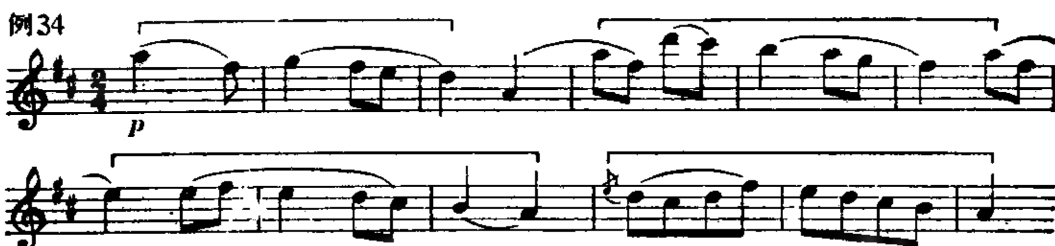
例32



乐曲的中心段落用奏鸣曲形式写成，但它的两个主题并没有形成足以推动交响发展的那种对比，主题之间在音调、结构和情绪特性等方面都十分相似，二者都很灵活且富有朝气，旋律乐句都是三小节结构，全长十二小节，都有下行的倾向。第一主题是《田野里有一株小白桦》：



第二主题——《在酒宴上》：



当然，这两个主题仍然各有其特点。第一主题是一首轮舞歌曲，其中可以明显感觉到幽默和嬉戏等特性，它那饱满的节庆情绪得到了最广泛而多方面的揭示，有时从容而典雅，有时透明而清净，有时飒爽、剽悍，有时激越、热情。第二主题则是一首活泼愉悦的歌曲，它更抒情一些，但同时也含有内在的勇武力量。事实上这两个主题可以看作是同一个明朗、乐观的形象的两个侧面，它们互相衬托，互相补充。

发展部开始时，音乐好象暂时回到原先那种安逸的神态，第一主题用弦乐器拨弦模仿三角琴的音色，从而加强了音乐的民间生活色彩。随后，巴拉基列夫不再局限于孤立的变奏，他转向了动机的发展手法，各个主题之间的界限消失了，两个主题的变形的音调因素结合在一起，有时则是不同动机的复调结合。音乐的进行越加活跃起来，弦乐器上一些有力和急速的乐句引入全曲的高潮，这时候第一主题

的旋律型有所删简，它由全乐队奏出，给人以严峻有力的英雄性印象。紧接着进入的再现部重又恢复变奏的原则，又是轻快典雅的音乐 其中的第二主题特别抒情和静谧，转到木管乐器时旋律的色彩变得更加透明，舞蹈的那股热情逐渐消失了。音乐就在这样的气氛中过渡到尾声——现在又象引子中那样，出现了壮士歌的歌调，一切全都沉入安宁、静观和冥想的情绪中去，整个乐曲就以这抒情的风景画面作为结束。
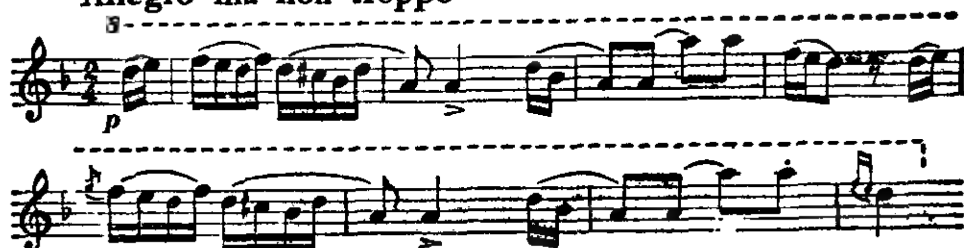
西班牙进行曲主题序曲

这首《西班牙进行曲主题序曲》是根据格林卡提供的一个西班牙主题写出的，巴拉基列夫把这部作品题献给格林卡的妹妹谢斯塔科娃。

《西班牙进行曲主题序曲》是继格林卡的《西班牙序曲》之后的另一幅音乐画面，不过它不是风俗性的，而是戏剧性的。巴拉基列夫在总谱的扉页上曾经这样写道："作者创作这首乐曲时所记述的是被追捕和最后被西班牙宗教裁判所放逐的摩尔人的悲剧性命运的历史。因此，第一主题具有东方的特性；管弦乐队有时模仿管风琴、僧侣的歌唱和在教堂钟声与民众欢呼声中的火刑。"当然，在这里并没有情节的发展，只有同主题紧相关联的一系列画面而已。这首序曲以两个对比性的主题作为基础，代表两种敌对的力量，反映出乐曲的戏剧性构思的实质：一个是东方的形象，具有浪漫主义的色彩，代表摩尔人美丽的文化、俗世的感情和迷人的美，另一个是西班牙王室与天主教的统治者的音乐描写，它代表严厉、残忍和惨无人道的禁欲主义。这紧张的戏剧性构思最适于用奏鸣曲形式来表现，但处理时又极为自由。
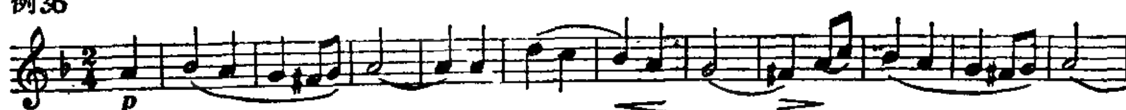
乐曲从一支悲戚的旋律开始，它那带有增二度的富有特性的进行，短笛的高音，弦乐器的空洞的和弦伴奏，都使音乐带有一种东方的色彩，而它那活跃的速度，不时重复出现的重音和跳跃进行，则表现一种不安的情绪：

例35 Allegro ma non troppo



不过，很快地这个主题变换了自己的形貌，它为铜管乐器的严峻音色与和弦式伴奏的果断节奏所装饰，变成刚勇而有力。不多久，出现一个新的插句，这是英国管奏出的一支新旋律，象叹息，又象祈祷一般，它与前一主题共同塑造那些被放逐的摩尔人的形象：

例36



悲恸的情绪在一些急剧上升的音型中不断增涨到绝望的程度，这时打击乐器的隆隆响声带出了另一个新的音乐形象——高傲的西班牙进行曲主题：

例37 Marcia



这是序曲的第二主题，它的进行步调在定音鼓和小鼓模仿管乐队的伴奏衬托之下，显得十分清晰、坚定而有力。值得注意的是这个西班牙进行曲主题实际上很少有西班牙民族音乐的特点，选择这个主题可能只是为了表现某种死板而残忍的因素。不过这个主题的个别乐句的轮番反复，却特别有效果，它有时由小号和法国号用富于号召性的强大音响奏出，有时却在带弱音器的弦乐器的平静的齐奏之中，仿佛从远方传来的合唱一般。当这主题又一次有力地奏出时，定音鼓和全部弦乐器同音反复的节奏型为之增强声势。但是当威武的行列走远之后，这静寂下来的进行曲旋律同摩尔人主题的片断交

暂呈现，然后，又象从远处传来的一些宏伟而冷淡的合唱(先在弦乐器组上，后来转到管乐器组)结束了这序曲的呈示部。

音乐在进一步的发展中(发展部和再现部)，基本形象的冲突尖锐化了。两个摩尔人的主题紧紧地伴随着西班牙进行曲的动机，其中的第一主题还结合进一支象悲痛的歌曲一般的旋律。后来，西班牙主题发展了它那粗野的威力，经过长时间逐渐聚积力量之后，在乐曲的结尾掀起了一个巨大的高潮。在这里，摩尔人的主题改变了自己的形貌，服从于进行曲的节奏，最后还被阴暗但得意扬扬的合唱和进行曲的胜利步调完全排挤掉。铜管乐器的怒吼，长笛和双簧管的颤音，弦乐器旋风般的乐句，打击乐器的隆隆响声以及大钹发出的沙沙响——所有这些全都汇合成为充满戏剧性的画面，它在听者的想象中复活了在宗教裁判所的凶兆的火光照耀下的中世纪西班牙的幻象。

鲍　罗　丁

(Александр Порфирьевич Бородин 1833—1887)



俄罗斯作曲家和化学家亚历山大·波尔菲里叶维奇·鲍罗丁在1833年11月12日生于彼得堡，原是一个格鲁吉亚公爵同一个俄罗斯平民妇女的非婚生子，他的姓氏是借用这公爵家的一个农奴的名义。鲍罗丁在母亲的扶养下，从小就表现出多方面的非凡才能：他轻而易举地掌握三种外语，醉心于自然科学，特别是化学。他在1856年毕业于医学院，1858年得医学博士学位，随后结识俄国科学家门德列耶夫(Д. И. Менделеев，1834—1907)等，并一起到过意大利、德国和瑞士等地。回国后，自1862年起担任医学院教授。与此同时，他也以同样的才智献身于音乐：他学会演奏长笛、钢琴和大提琴，进学校前便已开始创作乐曲，回国后加入以巴拉基列夫为首的作曲家友谊团体——"强力集团"，这使他的整个创作活动出现了新的转折。在此之前，他对音乐还只是一般爱好，而现在，在集团的其他成员、特别是巴拉基列夫的具体帮助和鼓舞之下，他把创作俄罗斯音乐作为自己的另一个神圣使命，积极认真地加以贯彻。

由于紧张的科学、教育和社会活动占去了鲍罗丁的大部分时间，他的音乐作品相对地说数量较少，而且创作的速度极为缓慢，例如，

他的《第一交响曲》写了五年，《第二交响曲》写了七年，而他的歌剧《伊戈尔公爵》则费了十八年时间也还没有写完，只是在他死后才由里姆斯基-柯萨科夫和格拉祖诺夫为之续写完成。不过，鲍罗丁的作品虽然不多，但仍涉及音乐体裁的众多领域，包括歌剧、歌舞剧、戏剧配乐、交响曲、交响音画、室内乐重奏、钢琴小品和浪漫曲。按照俄罗斯评论家斯塔索夫的说法，"鲍罗丁的天分，不论是表现在交响曲中，还是在歌剧或浪漫曲中，都一样有力而不同凡响。"

鲍罗丁的大部分作品的内容，都同俄罗斯民间史诗的伟大形象，同俄罗斯人民的英雄功勋，同民间生活的生动画面密切相关。他在自己的交响曲和歌剧中，发展了格林卡在歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》中才刚粗具轮廓但独树一帜的那些新特点，用很多精致而富有诗意的抒情篇页，丰富了俄罗斯音乐的宝藏；他的音乐语言同俄罗斯民间音乐创作保有一种有机的联系，非常富于民族色彩。至于鲍罗丁的音乐风格，其特点在于：结构严整，条理分明，笔法粗犷，乐队与和声色彩鲜艳，而就其作品的内容、音乐形象的特点和音乐构思的气质而论，鲍罗丁比其他俄罗斯作曲家更接近于格林卡。早在读书时期，鲍罗丁便对格林卡的作品十分倾心，五十年代末，他已著文奉格林卡为"我们的音乐的方向"，他还把自己的歌剧《伊戈尔公爵》题献给格林卡，这些都不是偶然的。

六十年代末，鲍罗丁的创作活动，也象"强力集团"其他作曲家一样，达到了鼎盛的时期，他的一些优秀作品都是在这些年头进行构思并部分实现的；这时候，他还在"圣彼得堡新闻"著文宣扬与捍卫"强力集团"的美学观点。七十年代，当巴拉基列夫脱离小组期间，他同莫索尔斯基、特别是里姆斯基-柯萨科夫经常在一起研究创作。八十年代，他还时常参加贝莱耶夫(M. Беляев，1836—1903)新的音乐家小组的活动，为这小组的活动写过作品。由于早先在德国结识的匈牙利作曲家李斯特的大力推荐，这时候，鲍罗丁的作品也已名扬国外，在欧美各国得到了广泛的承认。1886 年，比利时世界博览会演奏他的作品，鲍罗丁来到安特卫普，受到了热烈的欢迎，鲍罗丁把这次辉煌的成就，归功于俄罗斯音乐文化，表现出他那高度的爱国主义精神。
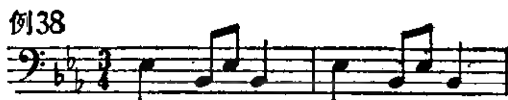
不过在这一年，他的家庭却多灾多难——岳母病逝，妻子又为重病侵袭，他的心情十分沮丧。1877 年 2 月 27 日，他在彼得堡参加一个盛大舞会时，因心脏病发作猝然逝世，安葬在亚历山大·涅夫斯基公墓中莫索尔斯基的墓旁，他的墓碑上同时刻着他的音乐作品的主题和他所研究的化学公式。

第一交响曲

(♭E大调)

鲍罗丁的交响曲共有三部。他的《第一交响曲》在 1869 年初的首次演出，是他第一次以作曲家身分同彼得堡听众见面，而他的《第三交响曲》，直到他临终的一天还手不停笔地一直在写，可以说，交响曲伴随着他的全部创作历程。
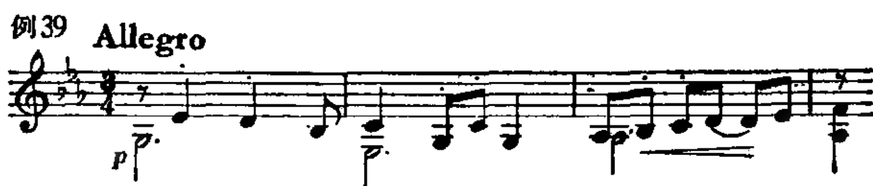
鲍罗丁是一位讲究严格逻辑的作曲家，他的一些大型作品，都力求达到形式的完整和主题发展的有机统一，因此，他广泛运用奏鸣曲形式的发展原则，也特别注意主题陈述的简练和贯串的手法。《第一交响曲》也是这样。这部交响曲的第一乐章早在 1862 年年底先已写出，但全曲一直到 1867 年才最后完成。这部交响曲贯串着明朗、清新、欢愉、奋发、激烈等情绪特点，充满着青春的活力。为使作品中巨大的力度变化和主题发展的高度技巧，得以同严整的形式完美地结合在一起，鲍罗丁找到了一个类似主导动机的节奏型，用以作为作品的一些重要主题的核心，使四个乐章中的大部分主题在音调上统一起来：
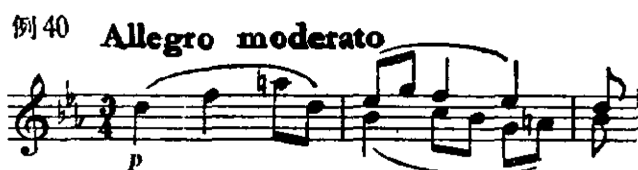


这是俄罗斯舞曲中最有特点的一个节奏型，它那踏步式的节奏，象呼喊一样四度上行和下行的强有力的音调，同格林卡的歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》序曲开头那些象拳头敲击的和弦颇相近似，也很容易

使人联想到因节日的钟声所唤起的常见的民族形象。这个节奏型不但在第一乐章中、而且也在整部交响曲中成为音乐发展的基本主题核心：它那有力的音调开启了这部作品的第一乐章，构筑出这一乐章的基本主题，而在节奏明快的诙谐曲乐章和在缓慢而抒情的第三乐章中，以及在进行曲式的终曲的一些主题中，也都可以看到它的踪迹和影响。

《第一交响曲》的第一乐章用传统的奏鸣曲形式写成。乐章的第一主题刚毅有力，急遽向前，它是从在它之前出现的那些最断然决然的四度音调衍生出来的，带有激奋的切分节奏：
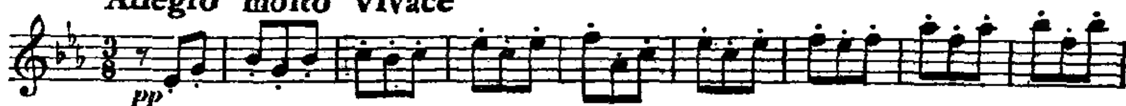


但是，在这一主题呈现之前，还有一段宏伟而宽广的慢速度(Adagio)引子。这时候，在中提琴不安的颤音背景上出现的，是这一乐章的基本主题的一个变形，它在同名小调上由大提琴、低音提琴和大管用浑厚、低沉的音响奏出，然后木管乐器用一些抒情的乐句应答它。音乐的力度经过一番急剧的增涨，便直接转入快速度的乐章本体。在乐章的第一主题的陈述并经过一阵发展之后，我们先可以听到连接段中节奏极为清晰的短乐句，其中的半音进行的紧张音调，不论是曲调或和声，都预示着作者后来写出的歌剧《伊戈尔公爵》中波罗威茨舞曲的一些特点。随后而来的抒情的第二主题，根据俄罗斯民间歌曲音调写成，它同第一主题形成鲜明的对比：
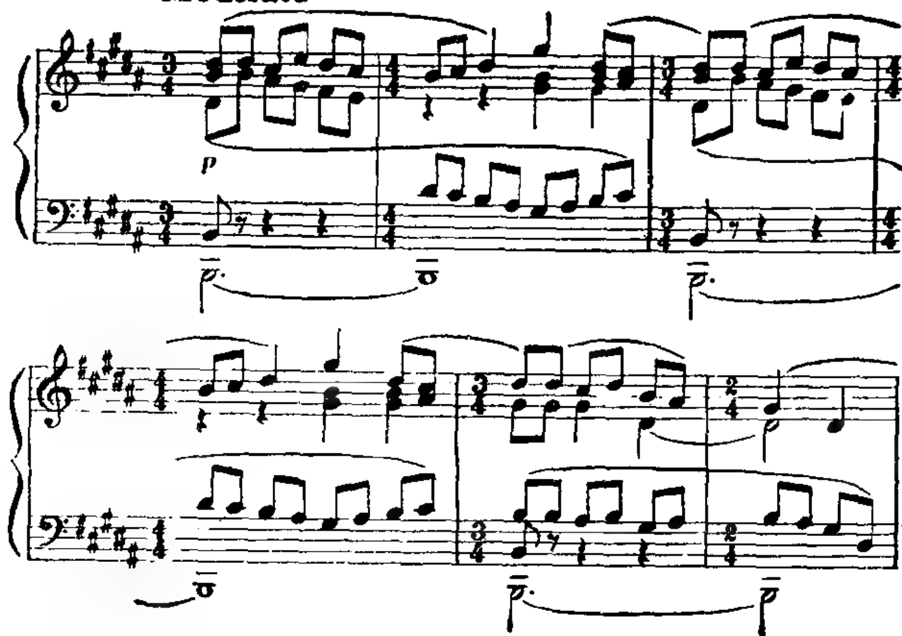


在乐章的发展部中，呈示部的那些主题按新的方式进行对位的结合，充分显示出作者所熟练掌握的复调发展的技巧。经过一段强有力的过渡，音乐返回到再现部中来，现在，乐章的基本主题又一次

得到有力的确定，特别是在尾声中，两个主题以放宽节奏和放慢速度的进行，庄严而辉煌地结束这一乐章。总的说来，这一乐章以其热情横溢的音乐，反映出俄罗斯人民丰富的内心世界，关于这一乐章，李斯特曾认为它是“无懈可击的”。

第二乐章是一首灵巧机敏的诙谐曲，象前一乐章一样，依然存在着主题的鲜明对置。这一乐章的基本主题的进行象一种不停顿的节奏转动，它轻盈地飘荡，闪耀着欢乐和幽默的光芒：
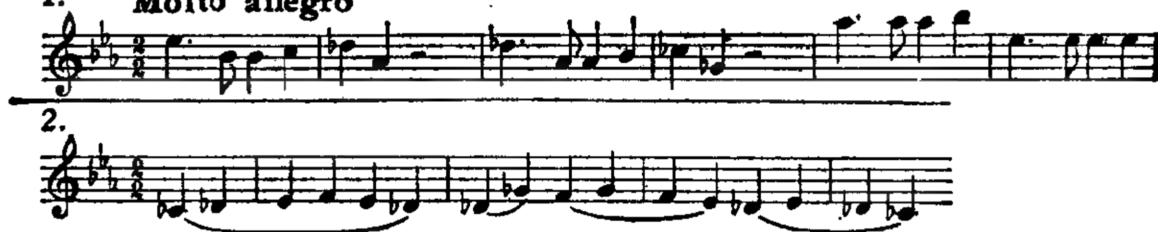


在音乐的快速进行中穿插着一段出奇的音响游戏，那是在弦乐器的拨弦背景上木管乐器交相传递的一些四度或五度的短促音型，这些象呼喊一样的效果，还以放宽节奏的形貌出现在终曲的发展部和尾声中，并用以作为这部交响曲的结束。乐章中段同前后两段形成对比——这里的主题更为柔和，更有歌唱性，它同一支从恳挚的俄罗斯歌曲发展出来的衬腔旋律构成了清澈简洁的对位陈述：



第三乐章——行板，是作者的最明朗、抒情的篇页之一，就其诗意构思而言，迹近于十九世纪下半叶俄罗斯艺术中典型的“情绪画页”，据说，这是作者在大自然的直接感受之下写成的，它创造出似乎看得见的广阔地平线和空间的感觉。乐章开始时，从一些逐渐堆积起来的“空洞的”五度和弦和长持续音的背景上，平静但宏伟地传出了一支抒情的旋律，它那宽广的气息和装饰花纹，同俄罗斯许多东方民族的歌曲语言十分近似：



乐章中段大提琴在晃动的伴奏音型背景上奏出的一支生气勃勃的旋律，尤其富有表情。最后乐章具有急速勇武的进行曲特性，仍用奏鸣曲形式写成。乐章的第一主题象第一乐章那样，由节奏明快、毅然有力的四度音调构成，而同它相对置的第二主题则更流畅，但同样急速有力：



这一乐章的发展部是音乐发展的一个广阔天地，在这里，乐章的基本主题按对位的方式别出心裁地结合在一起，其中一个巧妙地发展的赋格段，不但是全乐章、而且也是整个作品的最明显的高潮之一。随后，乐章进行曲式的基本主题在再现部中，用整个铜管乐器组强有力的音响奏出，更有力地加强了整部交响曲的巍巍壮观的印象。最后，诙谐曲乐章的那一个出奇的插段以其更强的力度和更宽广的

规模结束这首乐曲。作者好象是想借此而把幽默作为俄罗斯民族的最重要的特征之一而强调加以表现似的。

鲍罗丁的《第一交响曲》是俄罗斯音乐在国外最早获得盛名的作品之一。鲍罗丁和柴科夫斯基，应该说，都是俄罗斯民族古典交响曲的创始者。

第二交响曲(《勇士》)

(b小调)

这部交响曲在作者的交响曲创作中具有更为重要的意义，它的中心内容在于体现古俄罗斯勇士的气质——昔日的英雄业绩及其大胆、豪放的形象。这部交响曲在 1869 年与歌剧《伊戈尔公爵》同时构思，这是同六十年代先进的俄罗斯社会对祖国英雄史诗的不断增涨的兴趣密切相关的。据斯塔索夫所述，作者讲过在这部交响曲的慢板乐章中，他打算描绘的是在古斯里琴的伴奏之下歌唱祖国往昔的光荣和功勋的一个古代游吟诗人的形象，而在第一乐章中他力图再现俄罗斯勇士们的聚会，最后乐章则在人民的欢呼声和古斯里琴的乐声中展示勇士们的宴饮场面。这部交响曲之所以时常被冠以"勇士"的标题，就是由此而来的。
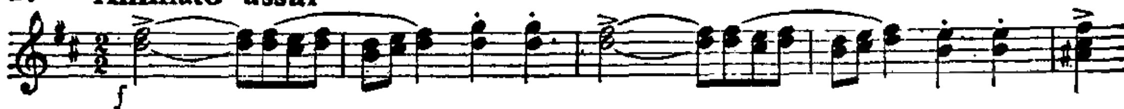
第一乐章从整个弦乐器组的严峻、决然而勇武的齐奏开始，这是乐章的第一主题，它象是传遍四面八方的高声喊叫，召唤俄罗斯各地的勇士们前来聚首。这个主题旋律的进行有点特别，它沉重、厚实，充满着内在的紧张度，其中由不相邻接的降第二级和升第三级音组成的隐伏半音进行音调，使它倾向于e小调，而不是原来的b小调，类此的进行在俄罗斯民歌旋律中常可看到，它所构成的主题核心因此也更接近于俄罗斯民间壮士歌的风格。第一主题除了上述这支旋律外，还有另一个对比性的旋律作为补充，并参与塑造勇士的形象和盛大典礼的生动场面。如果说，第一主题的第一支旋律可以使人联想到勇士的步伐和甲胄的撞击的话，那么第二支旋律就好象是闪耀在金色盔甲上的阳光一般：

例45

1. Allegro



2. Animato assai



乐章的第二主题抒情如歌，贯串着俄罗斯民歌的音调，开始时，它由大提琴奏出，后来，象惯常的俄罗斯民歌合唱和对位性器乐合奏那样，出现了别的衬腔，主题以变化的形貌由长笛和单簧管轮番接奏。这个主题同前一主题勇士呼喊的音调虽然形成对比，但其旋律进行的总的特点，与前者却是同出一源。

例46 Poco meno mosso



在发展部开始处，乐章的两个主题在低音弦乐器声部中呈现时，二者之间原有的差异已经不复存在，它们联合成为一个统一的旋律音调，它以这样一个有力的节奏型贯串着整个发展部：

例47
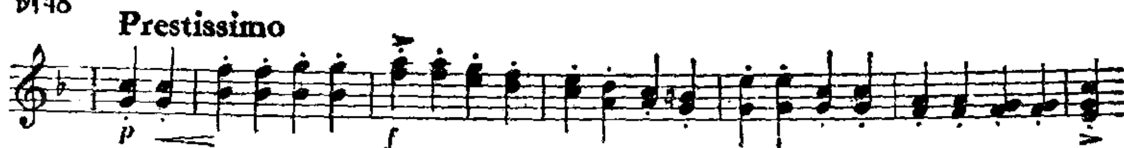


斯塔索夫曾把这一乐章的发展部形象地比作勇士们的战斗，"到处可以听到交战的声响，不时传来巨大的撞击和勇士们的宝剑砍杀声"。整个发展部到达最明显的高潮时，第二主题显得更加急速有力，好象在战斗的最紧张时刻战士们发出的胜利呼喊。但是，战斗的气氛依然在不断增强，乐章第一主题有力的喊叫此起彼落，最后以乐队强有力的全奏转入乐章的再现部。在这里，特别是在乐曲的尾声中，第一主题的强有力的齐奏和全乐队的威凛的和弦，比前更加昂扬、壮丽，更加庄严、宏伟。与此同时，这一主题在木管乐器声部

时，则又变成急遽向前的对位音型，节奏也有所紧缩，象这样时而宏伟、时而急遽的交替，同俄罗斯勇士史诗内容的陈述是正相适应的。
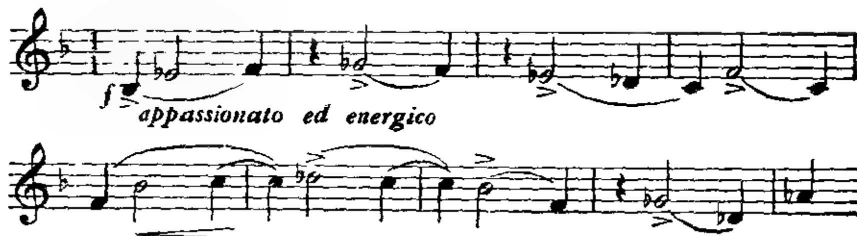
第二乐章是一首热情激昂的诙谐曲，贯串着狂风般疾速的进行和不可抑制的力量，这是勇士们的嬉戏，虽然显得有点笨重。这一乐章采用三段体结构，开头的一段由两个对比性主题的反复陈述组成。音乐从定音鼓喧闹的敲击和铜管乐器组的号召式和弦开始，然后法国号用它那急促的同音反复音型引出了乐章的第一主题，这是一股急骤的音流，它使人想起跳跃或奔驰的景象：

例48
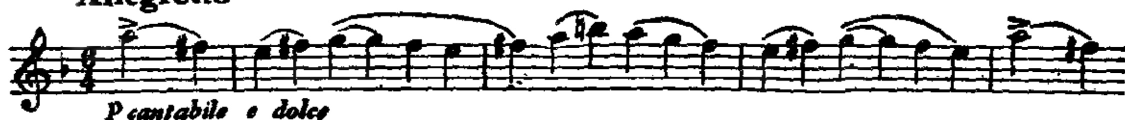


同前一主题形成对比，第二主题是东方式的旋律，它的切分节奏重音可以想象为兵器的挥动：

例49



乐章中段突然改变速度，在前一阶段的急速欢跃的进行之后，现在，一切显得十分淳朴、平静，甚至有点呆滞的样子。这时候，从低音提琴的呆板的背景上传出了一支宽广的歌唱性的抒情旋律，它那轻柔起伏的音型，有点昏然的表情，都使人想到东方歌曲的特点——即上一世纪俄罗斯作曲家想象中的东方抒情歌曲。值得注意的是这支如歌的抒情旋律在其温文尔雅的进行线条方面，同前一乐章的第二主题极为相似，鲍罗丁把俄罗斯的主题重新按东方的方式加以体现，他的旋律发展的高度技巧由此可见一斑。

例50



这个主题先由木管乐器奏出，但随即由弦乐器组接奏，当音乐达到高潮时，在伴奏中突然闯入竖琴的响亮和弦，其效果很容易令人想到游吟诗人的古斯里琴声。最后音乐转回到先前的那些音乐素材上来，这第三段基本上是第一段的重复，但也有几分象前者的发展。

第三乐章——行板，也用奏鸣曲形式写成。乐章开始时，竖琴的和弦再现了古斯里琴的音响，而在这琴声的背景上，法国号以其宏伟的朗诵音调，象古俄罗斯游吟诗人那样从容、庄严而沉着地进行他那动人的叙述：

例51



这是乐章的第一主题，充满着迷人的诗意。不难看出，它的音调同第一乐章的第二主题也有相似之处。至于乐章的第二主题，同叙事歌手也有联系，它那下行的旋律型由富于表情的感叹音调组成，由于管乐器的呼应，带有惊惶不安的色彩，仿佛叙说勇士的戏剧性功绩一般：

例52



类此的叙述逐渐紧张起来，力度在不断增涨，到发展部的结尾段、即过渡到再现部的前一瞬间，曾经形成一个力度的高潮，在这里，乐章的基本主题放宽节奏，游吟诗人大声用扬扬得意的音调叙述勇士的一次胜利的战斗。然后，我们所熟悉的竖琴的声响又起，音乐重又回到先前游吟诗人安详的叙述中去。
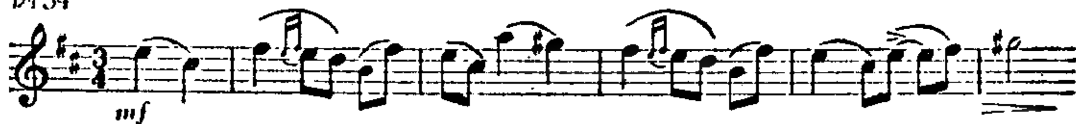
最后乐章从前一乐章不间断地直接转入。开始时，低沉的轰隆响声急速地在增强，弦乐器上的一些简短活跃的乐句此起彼落，在木管乐器上还可以听到古斯里的琴声，所有这些仿佛描绘勇士们急匆匆拥赴宴会的情景；而随后出现的一支节奏清晰的旋律，立即把人们引入民间节日欢宴的气氛中来：

例53



这是呈示部的第一主题，它在这勇士们的"庆功宴"上起着很大的作用，在它的陈述中穿插进来的另一支勇武的但有点笨拙的舞蹈性曲调，参与描绘这五彩缤纷、欢腾热烈的场面。稍后出现的第二主题，先由单簧管奏出，它同前一主题一样活跃流畅，但略带抒情意味，当它在竖琴的"古斯里琴和弦"与弦乐器拨弦伴奏下出现时，同样表达了喜庆的情绪。

例54



这最后乐章洋溢着一种幽默感，而就其艺术构思而论，看来是用以作为整部交响曲的宏伟的尾声；在这节宴正酣的当儿，游吟诗人从容不迫的叙述，又象是在为前面几个乐章的内容进行总结似的。在乐章的发展部中，勇士的主题由长号和大号齐奏奏出，显得更加威武堂堂，游吟诗人的诗意形象在随后的发展中也更为突出、鲜明。此外，第三乐章的一些主题也在这里反复呈现，尽情歌颂勇士们的丰功伟绩，这个叙述最后在发展部的C大调末尾处用胜利的欢呼和节日的钟声作为结束。但是这节宴的欢乐场面在再现部和尾声中描绘得还要鲜明、辉煌。

鲍罗丁的《第二交响曲》充满了雄伟、刚健的力量，表现出作者的深邃的思想，它不啻为交响音乐领域中一部才气横溢、风格卓异的

作品。

交响音画《在中亚细亚草原》

1880年，为了庆祝亚历山大二世登基二十五周年，曾经考虑的一项庆祝活动是展出一系列以俄罗斯历史为题材的活动画景，而用音乐来配合解释内容。当时参加这项音乐创作的有著名俄罗斯作曲家里姆斯基-柯萨科夫、莫索尔斯基和纳普拉夫尼克(Э.Ф.Направник，1839-1916)等，鲍罗丁的交响音画《在中亚细亚草原》也是专门为此而写的。后来，这项活动没有办成，但鲍罗丁的这首美妙的乐曲却作为一首独立的作品逐渐获得广泛的传播。1881年夏天，当鲍罗丁在魏玛同李斯特重逢时，由于李斯特特别喜爱这首乐曲，鲍罗丁便把它题献给他。

交响音画《在中亚细亚》是一首"标题音乐"作品，作者曾在总谱上写着下面一段详细的文字说明，用以解释作品的内容：

"在中亚细亚单调的砂质草原上，第一次传来了罕见的俄罗斯歌曲的曲调。可以听到渐渐走近的马匹和骆驼的脚步声以及抑郁的东方歌调。一支当地的商队在俄罗斯士兵卫护之下从广袤的沙漠中走过。他们安然无虑地在俄罗斯军队的保护下完成漫长的旅程。商队越走越远。俄罗斯和东方的安详曲调和谐地交织在一起，它的回声长时间萦回在草原上，最后才消失在远方。"

鲍罗丁的交响音画《在中亚细亚》展示的就是在这样一个广袤的荒漠中出现的鲜明的生活画面。小提琴在高音区中从容地奏出的泛音，由于延续很长时间，色泽凝聚而又透明，创造出一种非常空旷辽阔的感觉，在这背景上出现的第一支俄罗斯民歌旋律，气息宽广而悠缓，由单簧管和法国号相继奏出：

例55



随后，低音弦乐器以其浑厚的低音构成的断续、摇晃的进行，描绘出负重的马匹和骆驼的笨重步伐，并带出另一支东方风格的有点悲戚的曲调(由英国管奏出)：

例56



接着，俄罗斯主题不断反复着，由于变换调性，增强力度，并发展成为整个乐队的全奏，好象商队已经慢慢从远处走到听者跟前一般。不多久，当东方主题又一次呈现之后，这两支旋律便在不同声部中巧妙地结合在一起，它象征着俄罗斯与诸东方民族文化的友善溶合。然后，这友谊的乐声逐渐减弱，商队已经慢慢地走远，最后终于完全消失。

歌剧《伊戈尔公爵》序曲
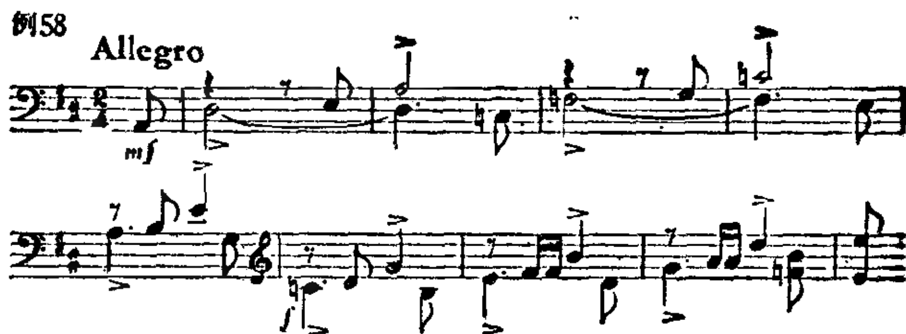
歌剧《伊戈尔公爵》是描写过去俄罗斯人民为争取统一和独立的斗争中的一个悲剧性时期的宏伟史诗，它以鲜明的形象概括地体现了俄罗斯人民的民族特性和精神气质的一些最典型的特点：对祖国的忘我的热爱和忠诚，以及在对强暴专横的敌人的斗争中表现出的坚定、勇敢和团结。歌剧的脚本是作者根据十二世纪的一部俄罗斯史诗《伊戈尔远征记》和其它史料写成的，故事叙述古俄罗斯一位公爵在一次出师征讨数度入侵的波罗威茨人时失利被俘，但为了拯救被强敌蹂躏的祖国，伊戈尔最后终于脱险归来。鲍罗丁的这部歌剧并没有全部写出，它的序曲是格拉祖诺夫根据鲍罗丁生前在钢琴上的弹奏补写出来的。

歌剧《伊戈尔公爵》序曲基本上套用奏鸣曲形式，它的主题众多，都是从歌剧音乐中借用过来的；这首序曲展示了两个敌对的阵营及其冲突。乐曲开始时的一段慢速度引子，是俄罗斯阵营的主人公——

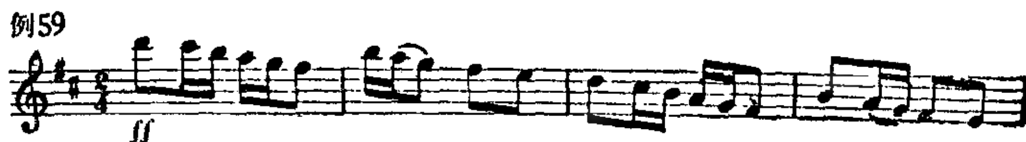
伊戈尔公爵的性格描写。定音鼓的低沉响声引出了一支用阴暗的和弦组成的旋律，它那缓慢地上升的进行描绘着这位被囚于波罗威茨人阶下的俄罗斯公爵的艰重、郁抑的满腹愁绪，歌剧第二幕中著名的伊戈尔公爵咏叹调也是这样开始的：



这个主题的陈述曾穿插进木管乐器的一些轻快、透明的和弦，这是一瞬间的明朗的幻象，取材于序幕中伊戈尔公爵出征前妻子送行的场面，不过它立即又为低音弦乐器的艰重步调所代替，伊戈尔一次次地体尝着自己的军队被击溃的痛楚。但是，现在速度转快，长号发出一声声急促的呼喊，法国号应和着它，然后小号也结合进去，这是波罗威茨人的胜利呼叫，这些得意扬扬的祝捷号角声，使人想起了波罗威茨阵营的景象——呈示部就是从铜管乐器的这阵频繁的呼应开始的。



这号角声的进行席卷整个乐队，并即转入一个欢乐的插句，这是从歌剧第四幕中当伊戈尔同他的妻子雅罗斯拉夫娜重逢时的音乐摘选出来的：
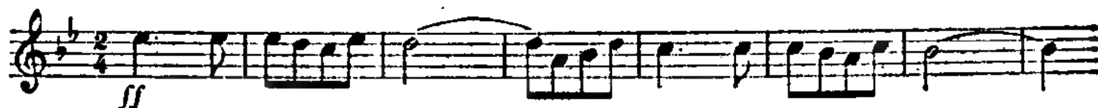


但是，不管是铜管乐器上的号角呼应的主题，还是上面这一个激昂狂热的插句，都只是为即将到来的一个更重要的主题先做准备。现在，弦乐器上的急骤的进行变成了一种均匀的伴奏，这时，序曲的第一主题——东方色彩的主题由单簧管奏出来了。这段旋律在歌剧中是第三幕的一段三重唱：波罗威茨汗王的女儿康恰科夫娜热恋着王子，当她得悉伊戈尔公爵父子即将出逃的消息时，她哀求王子不要抛弃她。但是这支旋律在三重唱中并不专属于某一个角色，康恰科夫娜唱它，为爱情和职责所苦恼的王子也唱它；它那惶恐不安的特性，急遽而断续的进行，同旋律的东方色彩结合在一起，揭示出以美丽的康恰科夫娜为代表的波罗威茨人的温柔的一面：

例60



康恰科夫娜的不安的诉述现在为全乐队奏出的一个新的插句所代替，这是一支悲壮、有力而热情的旋律，在歌剧第二幕伊戈尔的著名咏叹调中他唱着："噢，给我自由，我将从敌人手里拯救罗斯"。这个主题在整个歌剧中起着很大的作用，是伊戈尔公爵爱国主义思想的体现，而在序曲中，它也补充慢引子中对这英雄形象的描绘：

例61



这英雄性主题的音响逐渐减弱，进行速度也在减慢，然后便可以听到法国号的大段温暖柔和的叙述：

例62



这支旋律是雅罗斯拉夫娜的音乐描写，在第二幕伊戈尔咏叹调中和第四幕雅罗斯拉夫娜的哭泣一场中都可以听到。在这里，在法国号之后，它由小提琴和木管乐器加以复奏，最后，呈示部借用序幕中一些流畅、安谧的和弦作为结束。

相当于发展部的当中一段，把先前的一些对照性主题引向矛盾冲突。开始时，在小提琴的不安的颤音背景上，大提琴和低音提琴一次次地反复奏出康恰科夫娜的主题动机，长号还用大声的呼喊奏出我们所熟悉的波罗威茨人的号角声，紧张的气氛在不断地增强着，几乎与此同时，在小提琴上出现了伊戈尔同妻子相见的欢乐主题，只是它一次次被无情的号声所打断，随后出现的附点节奏型，把这段音乐带入会战的场面，这好象是波罗威茨同俄罗斯军队在战场上相遇的一段概括性描写，而这附点的节奏型，在歌剧中原是波罗威茨汗王康恰克的唱段之一大特点，它是专属于康恰克这一角色的。最后，再现部基本上重复第一段的内容，但其中雅罗斯拉夫娜的温柔如歌的主题曾不期然地同康恰科夫娜的性质全然不同的激动不安的主题结合在一起，而且，随后又突然闯入低音弦乐器的不安的活动，出现了凶兆的形象，但在这里并没有重新引入战斗的场面，而是转入乐曲的辉煌结束——宏亮的号声高扬，音乐的进行象暴风雨般热烈。

莫索尔斯基

(Модест Петрович Мусоргский 1839—1881)



俄罗斯作曲家莫杰斯特·彼得罗维奇·莫索尔斯基在1839年3月21日生于普斯科夫省卡列沃镇一个地主家庭，童年时代他已经从保姆给他讲的民间故事和童话中，获得了关于农村生活和包括音乐在内的民间创作的深刻印象。五岁起莫索尔斯基开始学习钢琴，九岁已能当众演奏协奏曲，到1852年，当他十三岁进禁卫军士官学校时，已经写出他的第一首作品——钢琴曲《陆军准尉波尔卡》并出版。毕业后，莫索尔斯基在军队里当军官，与此同时，由于结交了达尔戈梅斯基和居伊，从而参加了新俄罗斯乐派的"强力集团"的活动，在巴拉基列夫的指导下虚心学习作曲技术，最后在1858年终于决心献身音乐而脱离军界。但是由于谋生乏术，不久他又不得不到政府机关供职，这职务剥夺了他的许多时间和精力，给他带来很多烦恼，为此，他沉溺于酒和麻醉剂，以至后来戕害了自己的身体。

1863—1866年间，莫索尔斯基也象当时一些进步青年那样，在车尔尼雪夫斯基的小说《怎么办》的思想影响下，同一群年轻朋友一起过着"公社"式的生活，他们博览群书，热烈辩论他们感兴趣的一切问题，包括文学、艺术、社会、政治和道德等等方面。莫索尔斯基的进

步的唯物主义世界观，就是在这一时期形成的，在所有“强力集团”作曲家中，莫索尔斯基的创作最注重具有尖锐的政治性质的社会问题，也是同他的这段生活分不开的。

从六十年代开始，莫索尔斯基的创作探索的主要目标就集中在歌剧上。1863年，他根据前不久才刚出版的法国作家福楼拜的巨著《萨朗波》的题材，自己动手编制脚本和写作歌剧；1868年，他又从果戈理的喜剧《婚事》着手写作宣叙体的歌剧，但都没有完成；同在1868年间，他还根据普希金的悲剧写作歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》。这部歌剧体现了十六、十七世纪之交俄国历史转折时期俄罗斯人民的觉醒和力量，有着强烈的反对帝政的倾向和深刻的人民性，因此，尽管它在广大民主阶层中受到了热诚的欢迎，却必然地遭到官方的批评和否定。1872年，莫索尔斯基把斯塔索夫提供的一个历史题材写成他的第二部歌剧《霍凡兴那》，他自己还把它称为“人民的音乐剧”，借此强调人民在剧情发展中所起的主宰作用。1874年，他又根据果戈理的中篇小说《索罗钦市集》写作他的第三部喜歌剧，但也没有完成。莫索尔斯基的许多作品，包括他的最著名的歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》和《霍凡兴那》在内，都在他死后由里姆斯基-柯萨科夫重新加以修订或续写完成，才获得广泛的赏识和流传。后来，里亚多夫、居伊和伊波里托夫-伊凡诺夫等也参加了续写莫索尔斯基未完成作品的工作。

莫索尔斯基在他的一些歌曲和浪漫曲作品中，创造了一系列琳琅满目的形象，有的描绘风土人情，有的着重于心理刻划；有的充满了对敌人的辛辣讽刺，有的则反映了作者无限孤独的绝望情绪。莫索尔斯基的器乐作品虽然不多，但依然对俄罗斯交响音乐的发展作出有益的贡献。

七十年代是莫索尔斯基创作的极盛时期，但他的生活却过得极为悲惨。七十年代初，莫索尔斯基曾经同里姆斯基-柯萨科夫同住一起，他们两人互相交流意见和计划，共用一架钢琴，但安排得彼此不相妨碍，结果两个人都完成了很多工作。但是，自从巴拉基列夫脱离“强力集团”的活动、“巴拉基列夫小组”解体、里姆斯基-柯萨科夫

又结婚并出国之后，莫索尔斯基从1873年起同一个年轻亲戚住在一起，由于喝酒的关系，经常感到象神经错乱一般的苦痛；他衣衫褴褛，一贫如洗，特别是在歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》上演失败之后，他更少同朋友们在一起。1875年间甚至一度陷于无处栖身而踯躅彼得堡街头的惨境。晚年，莫索尔斯基生活更加孤独，似乎只有斯塔索夫保持同他的交往，点缀了他的苦厄处境。1879年夏天，由于急需解决经济上的困难，莫索尔斯基陪同一位女歌唱家到伏尔加、乌克兰和克里木旅行演出，南俄的自然景物在他心中唤起了很大的热情和兴奋之感，这是他的孤苦的晚年中的一个小小的光明插曲。1880年回到彼得堡后，莫索尔斯基被迫离开公职，他重又面临逆境，旧病复发迅速把他引到悲惨的结局，终于在1881年3月28日病逝于士兵医院。莫索尔斯基逝世前两星期，俄罗斯著名画家列宾为他画的肖像，是一幅严肃的令人难忘的名画，也是莫索尔斯基像中最为人们所熟知的一幅。
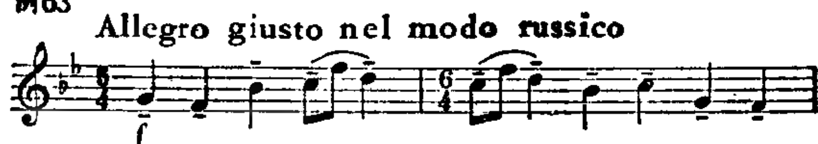
图画展览会

《图画展览会》是莫索尔斯基参观了俄罗斯画家和建筑家哈特曼(B. A. Гартман，1834—1873)的遗作展览后有感而写的。哈特曼从国外深造回来后，致力于研究和创造一种能够把古老的农村建筑同现代的要求统一起来的新的俄罗斯建筑风格。出于共同的斗争目标，哈特曼同莫索尔斯基和斯塔索夫过从十分亲密，但是因为生活的窘迫和折磨，哈特曼在三十九岁时突然死去。为了表示对亡友的深切怀念和尊崇，在斯塔索夫的奔走和主持之下，在哈特曼死后不久，在美术学院举行了哈特曼的速写、水彩画和舞台设计图等美术作品纪念展览。莫索尔斯基早在1870年当哈特曼的作品在彼得堡全国展览会上展出时，便在他的组歌《育儿室》的一首取名为“墙角落”的歌曲的献词中，表示了他对这位画家的友谊，而现在，当他又一次参观哈特曼的纪念展览会后不久，他又从展品中选出他最感亲切的肖像画、风俗画以及同民间创作的形象密切相关的画面，写了一套钢琴

曲，叫做《图画展览会》，他在这部作品中倾注了他的全部哀思和热情，写作时乐思和音调源源而来，几乎是一挥而就。莫索尔斯基的这套作品的钢琴写法文采斐然，表现了他的自成一家的特色；在用音乐的手法来描绘现实生活中活生生的景物这一方面，它足以称为一个辉煌的范例。这部作品引起了很多行家的注意和研究，它的管弦乐改编曲至少有五种，其中以法国作曲家拉威尔配器的一种最为出色和广为流传，下面的叙述也以拉威尔的版本为依据。

《图画展览会》共有十段乐曲，每一段乐曲描绘一个特定的景物，而整个作品则用一个叫做“漫步”的主题贯串和统一起来。这个主题同样是从哈特曼的绘画中获得灵感写出的，它很容易使人联想到好象是莫索尔斯基自己，可能还有斯塔索夫，以及莫索尔斯基和魁伟的哈特曼的朋友们，在展览会的观众面前走来走去；这个主题在乐曲中起着很大的作用，成为整套乐曲的基础。开头它象是整套作品的引子，后来，它每次在各段乐曲之间出现时，总是变换新的面貌以同各段乐曲或相陪衬、或相对置，而到最后，它甚至渗入到乐曲的本体中去。这个主题不论在音调、节奏、和弦连接以及整个表达方式，都可以看出它同俄罗斯民间歌曲之间保有直接的密切联系。

例63
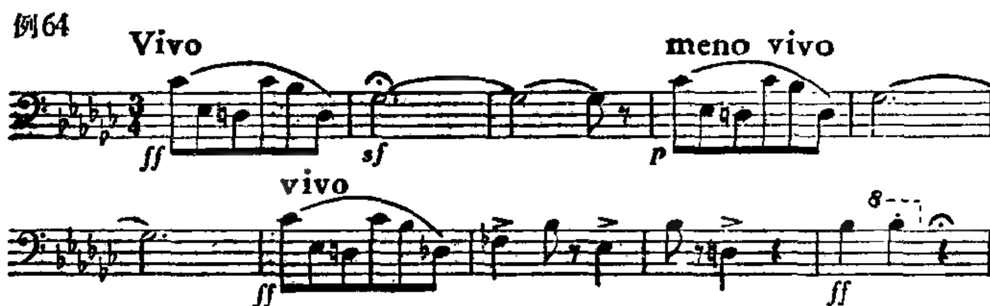


在引子里，拉威尔先让一个C调小号独奏奏出这个主题，当它重又出现时，立即用管乐器的强有力的合奏来支持它，随后，当音乐从原调转入^{b}D大调时，则用弦乐器的合奏来变换乐队的色彩。这段引子构成了一个庄严、鲜明而有力的背景，整个作品的所有画面或场景都是在这一背景上展开的。
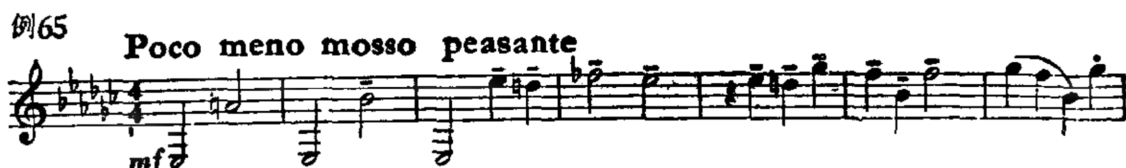
（一）侏儒

这是在木制的胡桃夹子上雕出的侏儒形象，他的身材矮小，两只八字脚朝外拐，十分丑陋。莫索尔斯基使这个畸形的小东西具有人

的深刻、复杂的内心世界，他那艰难、笨拙的步态和内心的孤独和绝望，在音乐中都有明确的体现。乐曲开始时象突然发作似地急剧跳跃和长时间的停顿相交替，很容易使人想到这怪物的蹦跳和拖曳不前的痛苦、蹒跚之态：



乐曲中有过两次时常被称为神秘性的穿插，第一次拉威尔把它的乐句交给带弱音器的大号用连奏方式奏出，第二次更为精致，这乐句转给低音单簧管，而位于高音区的钢片琴的音型和拉威尔惯用的弦乐器上的滑奏则用来作为陪衬。这些穿插补充和加强了侏儒的形象的描绘。乐曲的当中一段好象模仿一种怪诞的步态，侏儒振作起全副精神，一瘸一拐地行进着，它同前一主题的交替呈现，说明了他的努力是徒劳的：
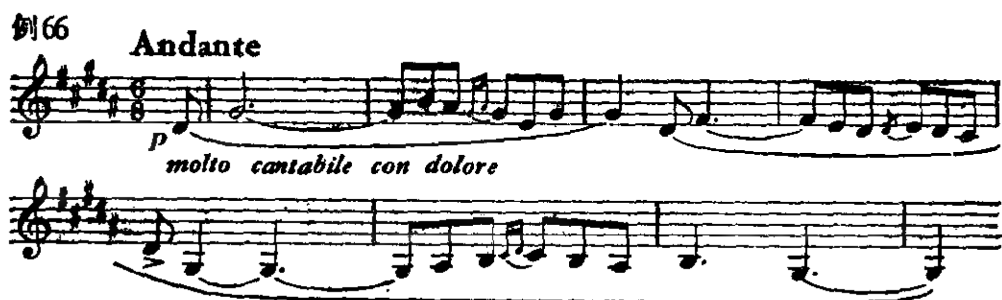


这是整个管乐器组的合奏，当它进入乐曲的高潮时，又同一些用以表示粗野的下行半音阶进行结合在一起，强调表现这侏儒的怪诞形象。最后，这佝偻的侏儒仿佛在一瞬之间突然直立，而且不知窜到什么地方去了。在这一首乐曲中加用两种罕见的“打击乐器”——“响鞭”(Frusta)和“嘎声器”(Raganella)，前者用以结束中段的高潮，后者则在侏儒猛然一窜之前用以加强管乐器和弦的威逼效果。

（二）古城堡

“漫步”的主题现在以木管乐器和法国号的比较清淡的色泽和悠

缓的速度，把听者带入另一幅明朗而富于诗意的抒情风景画面：这是中世纪的一个古城堡，一个游吟诗人夜里在古堡前吟唱他那纯朴、动人而感伤的歌曲。拉威尔把一长段独奏交给中音萨克管演奏，用它来再现游吟诗人的歌唱确是再好不过的了。萨克管在十九世纪极少用入交响音乐作品中，但拉威尔在这里却创造出把萨克管作为真正的交响乐器使用的古典范例，它的音响显得那样高贵、浪漫，完全不象它在一般舞蹈乐队中常见的那种色调。
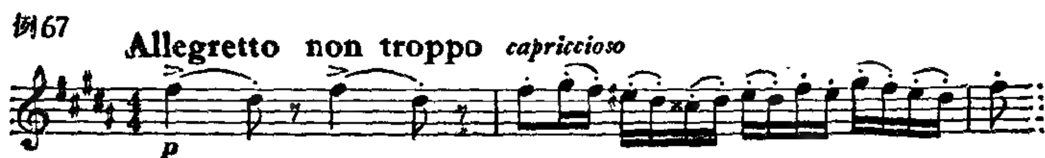


这主题的个别抒情乐句曾交由大管和带弱音器的弦乐器组奏出，至于作为持续低音的#G音，则自始至终为乐曲提供单调的节奏背景，使这首悲歌风味的田园诗得以同这幅平静沉思的抒情画面相匹配。这首乐曲的配器清淡、严格，但又非常完整。

（三） 杜伊勒里花园

（孩子们在游戏时的争吵）
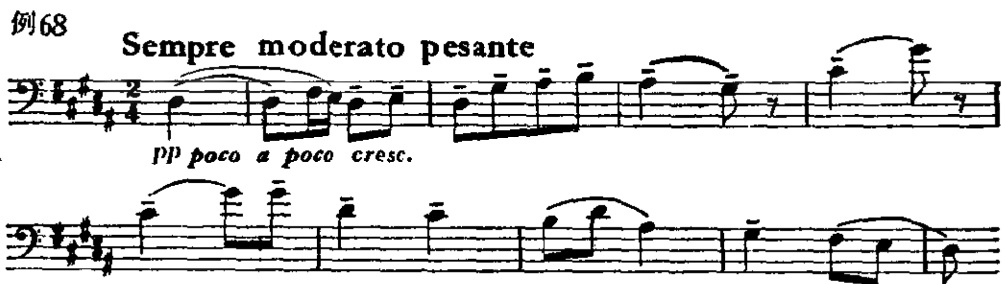
作为乐曲间的过渡的“漫步”主题，现在象在引子中那样由小号奏出，但是它把所有的声部全都结合进去。当这一主题的陈述逐渐减弱和放慢时，音乐把我们引到巴黎的一所旧王宫——杜伊勒里花园来。哈特曼所描绘的是一群欢乐的法国儿童，他们的吵闹，他们的生机勃勃的活动以及离奇的“啜泣”，都由莫索尔斯基用音乐表现出来，乐曲开始时立即传出的便是孩子们的调皮、任性和固执的喊叫：



这是一幅生活风俗性画面，典雅、轻巧而逼真，心理的描写也很细致。整个乐曲以木管乐器音色占优势，只是当中一段一度让位给小提琴。这一段乐曲在有些总谱中只标明为“杜伊勒里花园”，这可能更精确一些，有人认为这段音乐与其说是孩子们的“争吵”，不如把它看作保姆带着一大群儿童在花园林荫道上为好。

（四） 牛　　车

两头驯顺的公牛拖着一辆装有大车轮的、在波兰农村常见的笨重而简陋的大货车蹒跚而过，这就是这首乐曲所要描绘的另一幅风俗性画面。乐队中低声部的缓慢而沉重的和弦式进行，表现出这沉重的牛车不胜负担似地艰难行进的景象，而在这背景上由大号奏出的一支驾车人之歌，其悲戚的音调则表达了农民对他们的不自由和没有欢乐的艰苦劳动的悲痛感受：



这首乐曲的力度有着很大的变化。拉威尔使乐曲从极弱的音响开始，好象这负重的牛车从远处慢慢走过来，当音乐到达高潮时有如牛车已经走到听者跟前似的，这时候还可以听到小鼓模仿牛车的吱吱呷呷声，后来，这驾车人之歌的余音又在带弱音器的法国号和低音单簧管上闪现，最后便在远处慢慢地消逝。在这首乐曲中大号的独奏由于达到较高的音区，可能会给演奏者带来较大的困难，但是这段独奏却同“古城堡”的中音萨克管独奏一样精采。
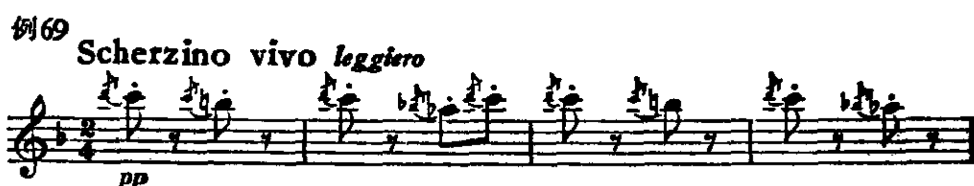
（五） 未出壳的雀雏的芭蕾舞

（小诙谐曲）

“漫步”的主题第四次出现具有全新的形貌，它采用与前全然不

同的 d 小调的调性，轻声地出现在木管乐器的高音区，临结束前还先现了下一段乐曲主题的一个动机，这样就为下一幅极有效果的图画做好准备。"未出壳的雀雏"是哈特曼为舞剧《软毡帽》所做的舞台设计图，画的是一些已经长出喙嘴和羽毛的金丝雀雏，它们在蛋壳里就象全身蒙上甲胄一般；在舞台上，由戏剧学校的男女学生扮演金丝雀雏，其中有的带着已经打开的蛋壳。莫索尔斯基的音乐也使这些幻想性的雀雏活动起来，可以听到它们在啁啾、跳跃，在啄自己的外壳，还仿佛用它们的小小的脚尖跳着芭蕾舞似的：

例69
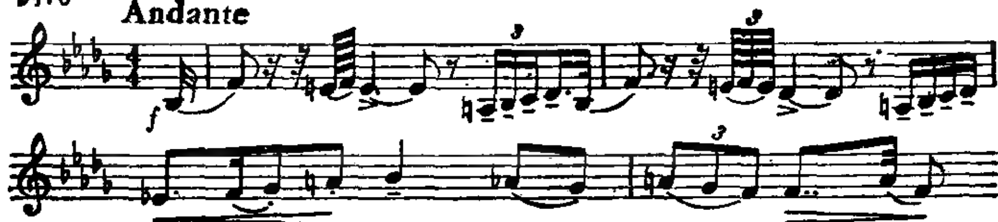


拉威尔的配器很好地达到了上述的效果：他把整段乐曲放在高音区中进行，用以强调表现出那种尖声尖气的音响。乐曲当中一段在小提琴上大量明亮的颤音，也使音乐添加一种幽默的色彩。整个说来，这一首小诙谐曲象是一种"古典芭蕾舞"，它把优美和童真直接融合在一起。
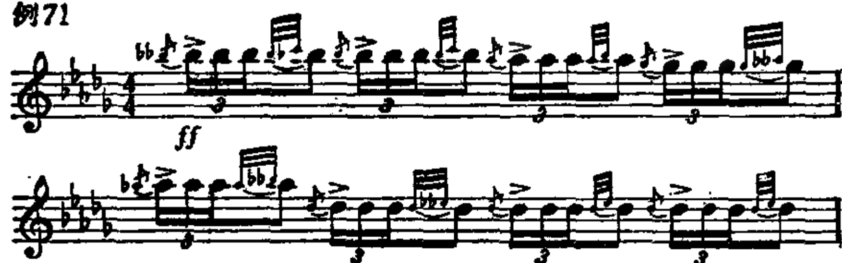
（六） 撒母耳·戈登堡和什缪耶尔

撒母耳·戈登堡和什缪耶尔都是哈特曼在 1868 年旅行时写生的模特儿。这两个犹太人，一个富有、肥胖、自满而乐观；另一个贫穷、羸弱、消瘦、诉怨、几乎是哭丧的样子；他们本来是哈特曼的两幅互不相干的肖像画中的人物，但在莫索尔斯基的这段乐曲中却聚在一起，相互交谈，相互对照。这两个人物各有其显明的性格特点，他们的深刻的心理刻划具有典型的社会意义。

撒母耳·戈登堡妄自尊大，威风凛凛，又傲慢，又粗暴，莫索尔斯基用间歇的节奏、出人不意的重音、减缓的速度，结合着每一个旋律音的意味深长的加重来表现它，好象这个人打着各种手势，比手划脚地不知是在威吓，还是在劝说什么似的。这个主题由木管乐器组和弦乐器组的齐奏奏出：



什缪耶尔的性格描写在很多方面同前者截然相反，他机灵、神经质，在富人面前声音颤抖、曲意逢迎。拉威尔用加弱音器的小号来演奏这个基本上是同音反复的下行主题，看来也是十分合适的。
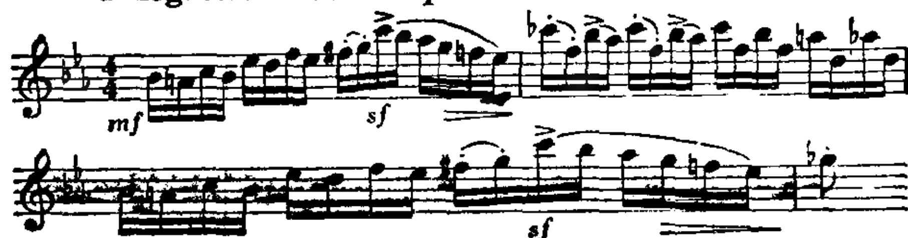


这两个主题都有犹太歌曲的一些特点，它们在各自的陈述之后便交织在一起，其中，富人的主题终于占居优势，最后穷人的主题动机屡次被粗暴地打断，并被抛弃一旁。

（七） 里摩日市场

（重大消息）

这是法国南部阳光明媚的里摩日的一个市场写照，家庭主妇同女小贩进行着各种买卖，闲聊着各种有趣的消息，喧哗、争吵和喊叫混杂在一起。乐曲从法国号欢乐的叙述开始，然后由弦乐器接奏乐曲的基本主题：
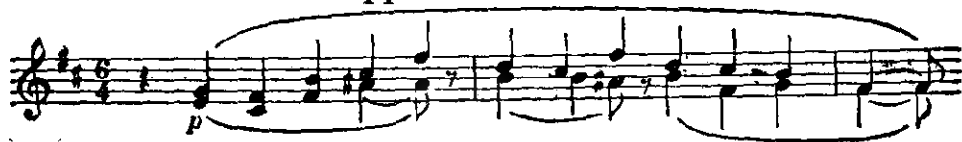


木管乐器不时参加进来的一些插话，使乐曲的总的情绪更加活跃，小号的喜剧性穿插也非常富有效果。这首乐曲由于不用低音乐器，它自始至终在高音区中进行，因此，有助于这喧噪的生活场面的描绘，而且它那喧闹的气氛看来还似乎是一小节一小节地在增涨，到了近结束时，达到了最高潮，然后通过一个上行的半音进行乐句直接转入下一段乐曲。

（八）墓　穴

（罗马地下经堂）

在哈特曼的这幅水彩画上画的是他自己同一个建筑家在暗淡的灯笼的微光照明下参观这地下陵墓的景象，这墓穴是殉教的神父安葬之地，据说这里也是举行早期基督教神秘仪式的场所，它那幽暗的石头拱门和阴森的气氛给莫索尔斯基留下深刻的印象，更使他痛感到失去一位知交的损失。莫索尔斯基把这段乐曲划分为各自独立但又相衔接的前后两小段，第一小段主要用深沉的低音和威严的和弦来表达，它的力度色调频繁而急剧地变化，有时宏伟响亮，有时咄咄逼人，有时好象远在某一深处，有时又有教堂合唱的效果。后一小段的标题叫做“用瞑界的语言同死者谈话”，但在这死寂和茫然的气氛中出现的竟是那明朗而乐天的“漫步”主题，不过它现在变得几乎不可复识，小调的调性，古老的调式和深奥的复调，使它酷似一支严肃而神圣的悼歌在不同乐器组上呼应着：

例73



（九）鸡脚上的小屋

（妖　婆）

哈特曼设计过一只钟的图案，那是用鸡脚撑起的一间小屋，屋子的一面窗户便是钟的字盘，但钟面的数字代之以斯拉夫文字母，整个

小屋都用俄罗斯风格的雕花装饰着。但是莫索尔斯基所感兴趣的并不是这所小屋，而是小屋的女主人——俄罗斯童话中的妖婆，据传说这妖婆常坐在一只石臼里，一边用木杵划行，一边用扫帚擦掉石臼走过的痕迹。作者在这段乐曲中着重描绘的便是妖婆在树林子里象飞一般疾驰的幻想景象：开头一个七度下行的短小动机的间歇出现，显然是说明妖婆的石臼开始动起来了，然后这石臼便摇摇晃晃地在整个乐曲中上下疾驰，它横冲直撞，发出的呼啸同风的声响和折断干树枝的劈拍声混合在一起。这妖婆的主题由三个小号和法国号奏出：

例74



乐曲当中一段，从音乐的结构上说是出于同前后构成对比的需要，但也可以从中联想到许多神奇的内容，例如荒僻的密林深处、俄罗斯神话中的雪姑娘以及妖婆的一些怪僻好等等。
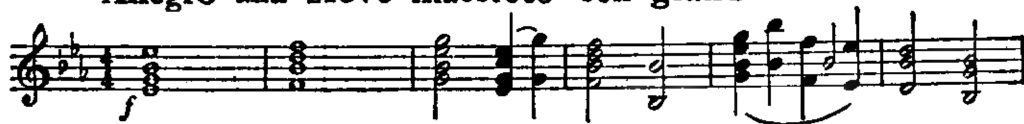
（十） 雄伟的大门

（在基辅都城）

哈特曼为基辅设计的一座雄伟的城门，具有古俄罗斯风格，并有很多民族色彩的装饰，城门同教堂毗连。莫索尔斯基的最后这首乐曲很好地表达出画面的基本内容，它包含三个互为对比的形象，第一个是一首庄严的颂歌，它象巨人一样宏伟和有气魄，管乐器的合奏强调出它所特有的这一气质：

例75
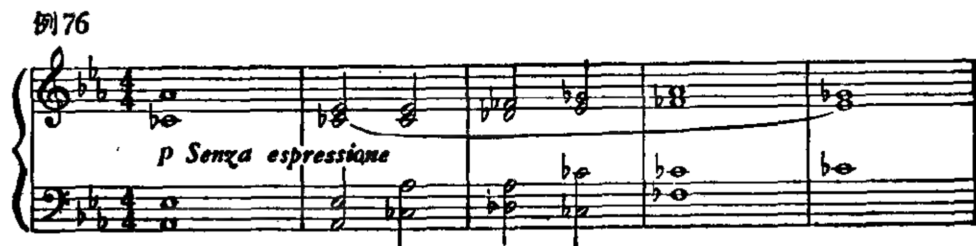
Allegro alla brève maestoso con grandezza



这个辉煌的“城门”主题是全曲的核心，同时也为整部作品做出总结。至于第二个主题，又是全新的另一副景象，好象一群僧侣或分离派教徒站在城门前面，虔诚地唱着他们的单调、刻板和毫无表情的

歌调，这是同俄罗斯教会的禁欲主义精神相联系的形象，单簧管和大管的四重奏很好地表达出他们的这种神情：

例76



这个歌调同前一主题间隔呈现，从而也更加强调出城门的雄伟和壮丽。随后，从城门塔楼上传出了响亮的钟声，这是乐曲的第三个形象——基辅古城全民欢腾，这时候"漫步"的主题又在乐队中出现，它显得特别昂扬、庄严。最后，在尾声中，城门的主题越来越辉煌，越来越气势磅礴地结束整部作品。

拉威尔配器的这部作品，由美籍俄罗斯指挥家库谢维茨基（S. Koussevitzky，1874—1951）指挥波士顿交响乐团首次演出，许多世界著名指挥家几乎都指挥演奏过这部名曲。

《荒山之夜》幻想曲

这首幻想曲原名为"荒山上的圣约翰节之夜"，由作者题献斯塔索夫。这部作品构思的时间很长，早在1860年，莫索尔斯基已经表示将从一部叫做《女巫》的剧本先写一段众女巫在荒山上度安息日的场面，但是直到1866年当他听了法国作曲家圣-桑的交响诗《骷髅之舞》后才开始动笔，而这首长期酝酿的作品实际上是在几乎又过一年之后才脱稿，后来，又由作者几次修改，并用入他的歌舞剧《姆拉达》和《索罗钦市集》中，现在一般演奏的是经过里姆斯基-柯萨科夫修订和配器的第四稿本。

《荒山之夜》幻想曲是单乐章的标题性乐曲，有叙事和描绘的特点，结构自由，接近于音画或散漫的变奏曲。整个作品的内容可以用总谱上的一段文字说明来做解释：

"从地底下传出的神秘声响。——黑夜的精灵出现，接踵而至的

还有撒旦王。——颂赞撒旦王，魔鬼做弥撒。——安息日的狂宴。——在宴饮的高潮，传来了远处乡村教堂的钟声，黑夜的精灵四散。——破晓”。

从这段说明中可以看出，这里有各种不同的角色出场，还有各种不同的场面转换，有形象，有情节，而且都表现得相当鲜明、生动。乐曲开始时小提琴的一些上下回旋的音型结合着木管乐器的滑奏式动机，提供了一个狂风劲吹、阴森可怖的背景，这就是从地底下涌出来的那种象漩涡般翻滚的声响和那些精灵的怪声怪叫，而在这粗暴的喧嚣声中，撒旦王出场了——由三个长号和一个大号齐奏奏出的这个主题，具有一种威慑的强力，它两次在不同调上(第二次升高半音)呈现，更加强了它的威势和戏剧性效果：

例77



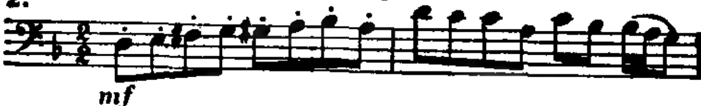
接下的两个主题都是舞蹈性的，都象征这安息日的宴饮，前者先由双簧管和单簧管奏出，它是全曲的核心，并贯串着全曲，后者先在定音鼓和低音提琴拨奏的强调之下，由单簧管和大管奏出：

例78

1.

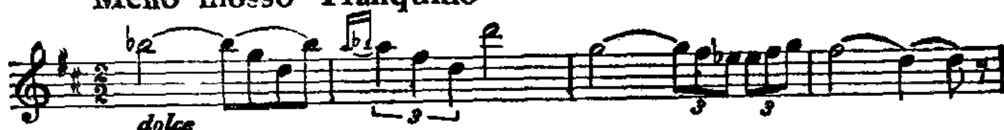


2. Poco Più sostenuto



这两个主题和引子中的主题素材交替地反复、变化和发展着，间或还结合进个别新的动机，构成了一幅狂乱、纵欲的宴饮场面。而当掀起的一阵阵高潮过后，随着一段半音阶的急剧下降，出现了D音管钟的弱奏，这远处教堂钟声渐渐地刷新了音乐的色彩，天已破晓，原先的小调转为大调，单簧管和长笛轮流奏出一个悠缓明亮的旋律，众精灵全都逃之夭夭，天蒙蒙亮了。

例79 Meno mosso Tranquillo



关于这首作品，作者本人在给他的一位朋友的信上曾经说过，他所关心的是正确再现人民的幻想，而且把它当作自己的音乐信念。可见莫索尔斯基的这首乐曲所要表现的，并非纯粹是精灵和撒旦王的嬉戏宴乐，他用人间的钟声作为结束，分明有着光明战胜黑暗的比喻，这也就是这首乐曲的社会意义所在。

歌剧《霍凡兴那》前奏曲
——“莫斯科河上的黎明”
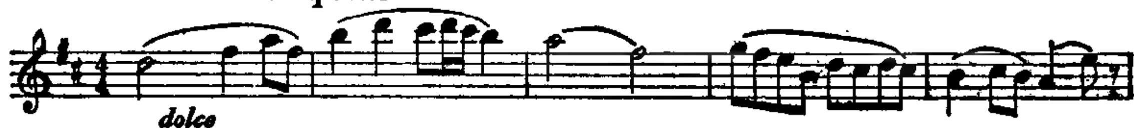
歌剧《霍凡兴那》描写的是十七世纪末在莫斯科发生的禁卫军之乱，由于发动这次叛乱的是禁卫军统领霍凡斯基，因此历史上便把这次叛乱称为“霍凡兴那”，意即“霍凡斯基之乱”。

十七世纪末，俄罗斯老沙皇逝世后，索非亚公主曾煽动禁卫军叛乱从而取得了摄政的地位，不久之后她再次发动宫廷政变意欲推翻沙皇彼得的皇位，事情泄露后索非亚被判幽禁。彼得大帝即位后，鉴于索非亚摄政时期俄罗斯军队远征屡次失败，又鉴于必须取得顿河入海的门户，因此他兴建海军，改组军队，进行一系列军事和社会改革，并亲自出国参观考察。旧俄罗斯的反动力量虽然力求保护自身的利益，妄图在俄罗斯恢复旧秩序，但历史的进程终是任何力量都无法阻挡的，老贵族的旧俄罗斯终于让位给彼得大帝的新俄罗斯。《霍凡兴那》全剧最后一幕描写愚昧无知的分离派正教徒引火自焚，说明了旧势力最后归于灭亡，而光辉和富有诗意的前奏曲“莫斯科河上的黎明”，则概括地象征新生活的朝霞，象征新生活的胜利建立。

“莫斯科河上的黎明”描绘莫斯科这一个古老的俄罗斯城市的清晨景色。我们不妨先想象那时候的旧莫斯科的情景：在这里全是一些矮小的木头房子，只有个别地方耸起了贵族府邸的尖屋顶和教堂的

镀金的圆顶，但克里姆林宫的钟楼和围墙以及附近的教堂，已是现在保存下来的这副样子。清晨，在朦胧的晨曦中隐约地可以辨认出克里姆林宫和教堂的黑黝黝的轮廓，在河那边的天空中刚刚现出的朝霞的红带逐渐地明朗起来。朝阳的光芒首先为那些高高突起的尖的和圆的屋顶镶上了一道金边，后来耀眼的太阳终于普照了这醒过来的整个城市。

乐曲开始时，在寂静中象袅袅上升的朝雾似地升起了一个从低音区渐次转入高音区的乐句(先在中提琴和长笛上，第二次出现时改由第二小提琴和单簧管奏出)，它结合着乐曲基本主题的部分旋律和此起彼落的公鸡啼叫声，为整个乐曲提供一个城市的晨曦背景。随后而来的便是乐曲的基本主题和它的四次变奏。这是一个源出于悠缓的俄罗斯抒情歌曲的旋律，它宽广、宏亮、安详而真挚，但没有这类歌曲所特有的那种无尽的悲戚。



这个主题分别在各个不同的乐器上出现，再加上调性的不断更换，它在每一次变奏时音响都比前者更丰满、更明亮。作者通过逐渐加强音响的力度和加浓音乐的色调的手法，还有不断引入在城市清晨常可听到的声响，例如，夜巡归来的士兵的步履声和教堂的晨钟(竖琴和锣)等，生动地描绘出从黎明前的阴晦转为晴朗的白昼的景象。在乐曲的结尾，音响又渐减弱，但色彩更明朗清澈，最后，长笛和单簧管的轮番交替，模仿牧笛的呼应，好象牧童也已经出来了。整个乐曲在法国号的柔美的、但慢慢地在消逝的音响中结束。

这首前奏曲是里姆斯基-柯萨科夫配器的。

里姆斯基-柯萨科夫

(Николай Андреевич Римский-Корсаков 1844-1908)



俄罗斯作曲家和音乐教育家尼古拉·安德列叶维奇·里姆斯基-柯萨科夫于1844年3月18日生在诺夫戈罗德省齐赫文市一个贵族家庭里；这个古老小城市的美丽的自然景色，它那保持古风的民间仪式和优美的民歌，留给童年时代的里姆斯基-柯萨科夫很深的印象。六岁起，他开始学习弹奏钢琴，近十一岁就尝试写作乐曲。1856年满十二岁时，他被选入彼得堡海军士官学校，同时不断地进行他的音乐研究。1861年底他开始结识了巴拉基列夫，并参加了他的"小组"活动；同当时这些进步的俄罗斯音乐家的交往，开拓了他的艺术视野，坚定了他从事音乐创作的信念，他的《第一交响曲》就是在巴拉基列夫的直接指导下写出的。后来，他在"强力集团"作曲家当中的地位，用另一位俄罗斯音乐评论家谢洛夫的话说，甚至"真如鹤立鸡群"。

1862年，里姆斯基-柯萨科夫从士官学校毕业，成为一名海军准尉，大约有三年时间参加一艘快船的巡航，到过英国、南北美洲、法国和意大利等地，这期间他虽然较少接触音乐，但在航海生活中所获得的鲜明印象，却丰富了他后来的音乐创作，他被公认为的最好的"海

的风景画家"之一。1865年，他回到彼得堡后，作为一个海军尉官，他却主要在音乐圈子里活动，积极进行他的"专业"创作，写出一些已经足以显示作者的风格特征的作品，如交响音画《萨特阔》、第二交响曲《安塔尔》和歌剧《普斯科夫姑娘》等。

1871年，里姆斯基-柯萨科夫应彼得堡音乐学院之聘在该校教授作曲法与管弦乐法等课程，后来还兼任海军部所属各军乐队的督察员(1873—1884年)、免费音乐学校校长(1874—1881年)等职。他的教学工作确实是边教边学，他孜孜不倦地钻研音乐理论，以补自己专业音乐知识之不足；他亲自记录民歌，配上和声结集出版，还同巴拉基列夫和里亚多夫一起修订格林卡的歌剧总谱，所有这些，都使他得到一种"意想不到的训练"；同军乐队的密切接触也使他有机会熟悉和研究各种乐器的构造和性能，并终于写出一些关于管弦乐法等方面的专著。里姆斯基-柯萨科夫为发展俄罗斯音乐文化而进行的多方面的活动，都有其丰硕的成果：他在音乐学院三十七年的教学工作，培养出众多的人才，其中包括里亚多夫、伊波里托夫-伊凡诺夫、格拉祖诺夫和米亚斯科夫斯基等著名作曲家；他发扬了自我牺牲的伟大精神，进行了大量精细的修订、续写和配器工作，使一些与他同时代的俄罗斯作曲家的未完成作品，例如莫索尔斯基的歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》和《霍凡兴那》、鲍罗丁的歌剧《伊戈尔公爵》和达尔戈梅斯基的歌剧《石客》等得以最后完成；他参加贝莱耶夫的新的音乐家小组的活动，并成为这个小组的一些创举的"顾问"——这个小组组织的"俄罗斯交响乐演奏会"和乐谱出版社，对俄罗斯音乐作品的推广、宣传和发展起了很大的作用。

1905年俄国第一次革命时期，里姆斯基-柯萨科夫积极投入社会与政治斗争，他勇敢地奋起保卫革命的青年学生，因此被解除音乐学院教授的职务，他的作品遭到禁演，他本人也受到秘密监视。但是解聘他的这一事件激起了全国抗议迫害的浪潮，最后，由于彼得堡音乐学院新院长格拉祖诺夫的固请，他终于重新回到音乐学院。1908年6月21日，里姆斯基-柯萨科夫因心脏病发作而逝世。

里姆斯基-柯萨科夫是一位著名的俄罗斯音乐教育家和音乐社

会活动家，但他首先却是一位著名的俄罗斯作曲家，特别是俄罗斯歌剧艺术的巨匠。他的歌剧共有十五部，包括音乐剧、史诗歌剧、神话歌剧、抒情喜歌剧和神怪歌舞剧等体裁，其中最著名的要算是《普斯科夫姑娘》、《五月之夜》、《雪女郎》、《圣诞节前夜》、《萨特阔》、《沙皇的新娘》、《萨坦王的故事》等，他的最后一部歌剧《金鸡》是一部尖刻的讽刺作品，它预言沙皇专制制度和独裁政治终必灭亡。同歌剧相比较，他的交响音乐作品数量较少，但同样占有相当重要的地位。他的这类作品集中在两段时期写出：六十年代的作品主要有《第一交响曲》、交响组曲《安塔尔》和交响音画《萨特阔》等，八十年代的作品则有交响组曲《舍赫拉查德》、《西班牙随想曲》和《第三交响曲》等，在他一生中最后的二十年间，他几乎没有采用过纯粹的交响音乐的形式来写作。里姆斯基-柯萨科夫的交响音乐创作都有标题性、叙事体和音画式的倾向，他的交响音乐作品的情节，同俄罗斯的壮士歌和传说、东方的民间故事以及人民生活的场面有着很密切的联系。他的交响音乐作品，一般说来都有强烈的民族特点，有时带有浓厚的东方色彩，他的这方面的杰作，一直是世界交响音乐舞台常演曲目的一部分。

交响组曲《安塔尔》（第二交响曲）

（作品第9号）

里姆斯基-柯萨科夫根据俄罗斯作家兼东方学家仙科夫斯基（О. И. Сенковский，1800—1858）的一篇阿拉伯童话《安塔尔》的题材，在1868年写出的一部标题性交响音乐作品，最初列入作者的《第二交响曲》，后来，在1903年修订时作者才把它改称为交响组曲。仙科夫斯基和里姆斯基-柯萨科夫的作品的主人公安塔尔，是一个年青的阿拉伯人，他在荒凉的沙漠中救出了化身羚羊的仙女丘尔-娜莎，仙女赐给他世上生活的三种欢乐——复仇的欢乐、权势的欢乐和爱情的欢乐作为报答。这个标题性内容分别在组曲的四首乐曲中得到相应的体现，其中第一首乐曲描绘安塔尔在沙漠中的奇遇，随后的

三首乐曲则以相互对照的交响音画的方式来表现三种生活的欢乐。作者借助生活中的一些具体的景象，来表达其中一些比较抽象的概念，例如，用流血的战斗来表现复仇的欢乐，用东方君主的奢华排场来表现权势的欢乐，这些手法的运用作者自认为是比较成功的。

交响组曲《安塔尔》用自由的形式写成，其中每一首乐曲比交响曲中的各乐章有更大的独立性，在整个作品中的作用也大致相等，而各首乐曲之间又由代表安塔尔的一个主导动机贯串和统一起来。为了便于听者了解作品的内容，作者在每一首乐曲之前都附有一段文字说明：

（一） 萨姆的沙漠
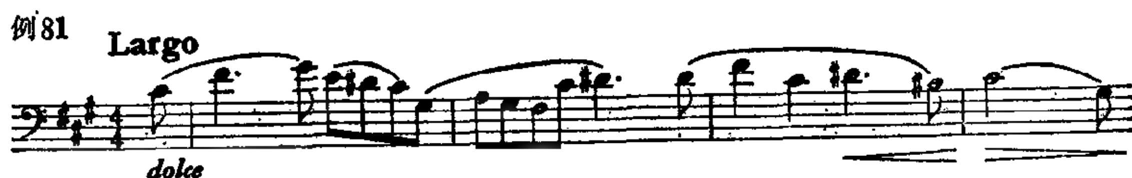
"萨姆的沙漠是非常美丽的；诸恶魔建造的帕尔米拉城的废墟是非常美丽的，但是，安塔尔——这沙漠的绿洲，并不害怕它们，他昂然站在这城市的一片瓦砾之中。安塔尔永远离弃人类，并发誓憎恨他们，因为他们以怨报德……

但是一只温顺和极为可爱的羚羊出现了；安塔尔正准备追捕它，突然从高处传来一阵可怖的声响，天空给一片黑影所遮蔽；一只巨型的怪鸟正在追击那只羚羊。安塔尔立刻改变主意，他用矛刺中这怪物，它发出一声怪叫飞走了；刹那间那只羚羊也不见了。安塔尔独自留在废墟之间，寻思着方才所发生的事情，很快地就睡着了……
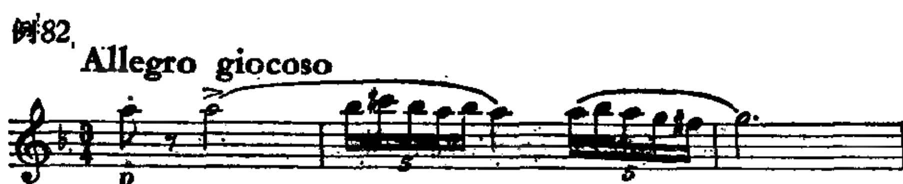
就在这里他发现自己原来是在富丽堂皇的宫殿里，很多女仆服侍着他，为他奏乐取乐。这就是仙女丘尔-娜莎、也就是帕尔米拉女王的住所。这仙女就是安塔尔从恶魔的追逐中搭救出来的那只羚羊。仙女答应给安塔尔三种生活中的伟大欢乐作为报答，而当安塔尔决定去尝试这些欢乐时，幻象消失了，他一觉醒来又置身于废墟之中。"

这头一首乐曲纯粹是叙事体的，为了适应标题性构思的要求，这里有着众多的主题或动机，不时变换着音乐的色彩，从而精细地描绘出故事中相继发生的许多情节，基于此，很明显地这里并不需要主题的发展，充其量只有一些变奏而已。乐曲开始时大管和法国号奏出的一些威严的和弦，旨在描绘这阴暗而严峻的沙漠景色，定音鼓低沉地
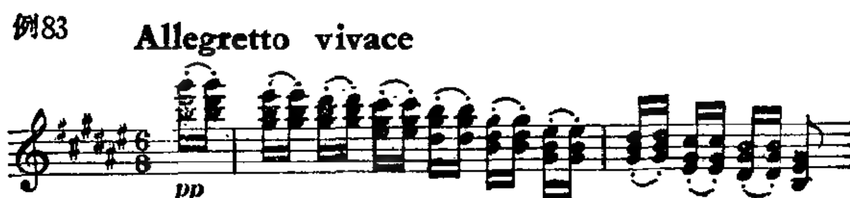
敲击的一些固定音型，以及从容不迫地在不同乐器上传递的简短动机，更加深了这一望无际的沙漠的既很单调、同时又隐藏着一种不祥的忧患的印象。随后中提琴奏出的一支坚毅的、但又若有所思和忧郁的旋律，是孤孤单单地远离人间生活的安塔尔的写照，十分迹近于法国浪漫主义作曲家柏辽兹的《幻想交响曲》和拜伦的哈罗尔德那一类角色。这个主导主题贯串着整个作品，成为联系各首乐曲的纽带：



安塔尔在沙漠中左右徘徊（安塔尔的主题同沙漠的主题轮番交替呈现），他定睛一看（一个短暂的休止），有一只羚羊在奔跑（伴奏中小提琴跳跃的节奏型），仙女的主题出现了。这是一个具有明显的东方风格的旋律，典雅、秀丽、温柔，但又有点怪异，用长笛来演奏这支旋律越加强调出它那妩媚的特点：



但是，带弱音器的弦乐器活动起来了，它的音型有时只局限在较低的音区中进行，有时却起起落落，上升下滑，这是紧紧追击羚羊的那只怪鸟，它有时甚至贴近地面，有时上下翱翔，拍动翅膀，发出可怕的啸叫。眼看这怪鸟就要攫住它的猎物，这时候出现的羚羊主题的片断，速度突然变慢（Adagio），她疲乏得几乎跑不动了。但是安塔尔的主题也出现了，突然，在长笛声部出现两次下行的和弦，安塔尔的矛刺中了那凶猛的怪鸟，它的翅膀鼓起了一阵大风，几乎坠落地上：



在安塔尔遇见羚羊并救她脱险之后，出现了仙女丘尔-娜莎的华丽的宫殿场面，这是这首乐曲的中心段落。但是作者对仙女的王国的描写并不象引子有那样具体的形象性，现在只有一支纯粹阿拉伯风味的旋律在不断地反复和变奏，这支曲调是作者从鲍罗丁偶然弄到的一本阿尔及利亚歌曲集中选出的，它的旋律进行从容不迫，又谐和又壮丽，很容易使人想象到那种娇柔无力的东方优雅舞曲，尤其容易令人联想到作者在二十年之后创作的著名的交响组曲《舍赫拉查德》第三首乐曲"太子和公主"中的一支旋律。

例84



这就是仙女宫中众女仆为取悦安塔尔而演奏的音乐和表演的舞蹈，真是多么柔美，多么令人愉悦啊！在这一中心段落结束时，音乐为竖琴的华彩独奏所打断，安塔尔听到了仙女的声音，得到了她的三次许诺（羚羊主题的三次反复），不多久，沙漠的主题又重现了，最后只有安塔尔一个人留在这寂静的沙漠废墟之中。

（二） 复仇的欢乐

"帕尔米拉的女王赐给安塔尔的第一个欢乐是复仇的欢乐"。

这是可怕的战斗场面的写照。乐曲从引子的主题开始，它的进行急速，带有凶兆的意味：

例85
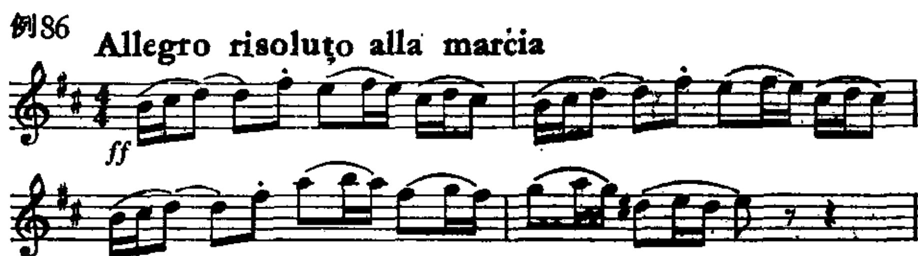


从结构上看，这首乐曲接近于奏鸣曲形式，但是，这里除了引子的威严的主题之外，全曲只由单一的主题，即我们已经熟悉的安塔尔的主题发展而成，不过它变成充满意志力的戏剧性形象，严峻而且勇武。这首乐曲音响宏亮，管乐器的运用使音乐饱含一种威严和粗犷

的力量，仿佛可以听到不安的军号声、马蹄声以及兵器的撞击声相交错。不过，总的说来，这首乐曲并不是叙事性的，它并不着重于复仇的细节描写。乐曲结束时，安塔尔的主题重又具有温柔和怨诉的形貌，它说明了安塔尔在体味了对敌人复仇这一欢乐之后，他并不觉得满足，对生活感到失望的情绪依然笼罩着他。
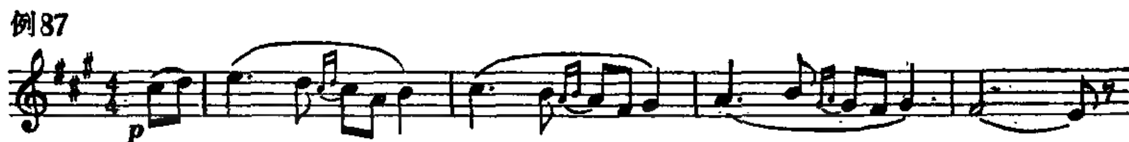
（三） 权势的欢乐

“第二个欢乐是权势的欢乐”。

这一首乐曲描绘一个东方君主的豪华排场，这君主就是安塔尔自己，他所拥有的地位和权势都是仙女赐给的。这里有两个新的主题，第一个是进行曲式的音调，雄壮、昂扬，节奏活跃、清晰：



第二个主题是一支如歌的阿拉伯旋律，同样选自上面提到过的那本阿尔及利亚歌曲集，它纯粹是舞蹈性的，美妙、辉煌而富丽，可以想象为安塔尔宫廷中的那些女奴的歌唱和舞蹈，给人一种冥想和娇柔慵困的印象，它同格林卡的歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》中的波斯人合唱也有相近之处：



随后出现安塔尔的主题，重又用管乐器的宏伟音响来表现。中间一段是乐曲的两个新主题的简短的发展，整个乐曲以东方风味的第二主题作为结束。

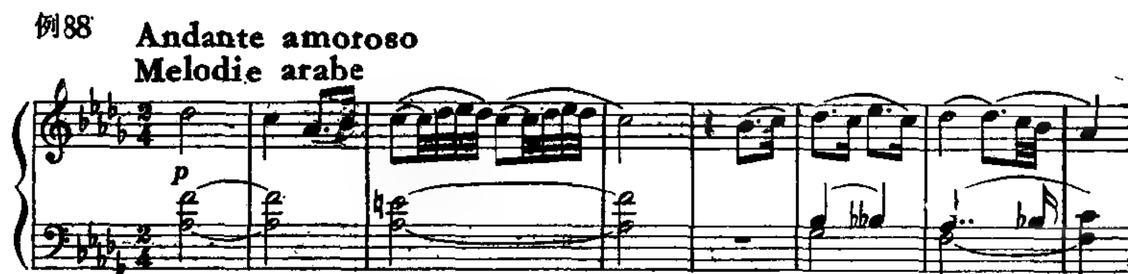
（四） 爱情的欢乐

“安塔尔重又出现在帕尔米拉的废墟中；第三个、即最后一个欢乐是爱情的欢乐。安塔尔央求仙女在他一旦露出那怕是一丁点儿厌倦的征兆时就让他死去，仙女答应了他的这一要求。

安塔尔和仙女经历了长时间的幸福之后，有一天仙女发觉安塔尔心不在焉地默然凝视远方，仙女即时测透了其中的原因；这时候她热情地拥抱着安塔尔，从她的爱情的火焰中迸发出来的闪闪火花射进了他的心田……仙女用最后一吻使安塔尔的心同她自己的心联结在一起，他长眠在她的怀里。”

最后这首乐曲是这篇音乐故事的抒情尾声，它用宁静、直观的色调来表达幸福的爱情的狂喜。乐曲从“萨姆的沙漠”中长笛奏出的一些表示飞翔的音型引入，它似乎告诉听者安塔尔又在帕尔米拉的废墟中出现了。然后英国管在两个大管的伴随之下，莹静地奏出一支纯阿拉伯风味的新主题——这是达尔戈梅斯基提供的一个美丽的阿拉伯曲调，里姆斯基-柯萨科夫保留了达尔戈梅斯基所配的和声。

例88



这支情调娇柔温存的曲调，可以称为安塔尔和仙女娜莎的爱情主题，它在这首基本上类似回旋曲的乐曲中主宰着全曲的发展。这个主题自始至终保持其温柔和冥幻的色彩，但当它转由大提琴和小提琴奏出时，情绪显然变得热烈起来。娜莎和安塔尔的主题本身在乐曲中则作为回旋曲的副题不时穿插出现，仙女的主题在这里有着充分的发展，它显得十分优美，含有无限柔情，但温存之中也有惆怅之感，安塔尔的主题则变得轻柔、微弱，恢复他原来的异常哀愁的形

貌。由于作者在这首乐曲的许多段落中常常运用独奏的效果，它那象水彩画一样清澈的音响确实令人陶醉。最后，音乐逐渐消失在竖琴和长笛的充满诗意的音响之中，安塔尔永远摆脱掉他那无尽的烦恼了。

舍赫拉查德

——据《一千零一夜》写成的交响组曲

（作品第 35 号）

《一千零一夜》故事集是阿拉伯人民的智慧结晶，是阿拉伯伊斯兰教世界各民族对世界文学的重大贡献。这部伟大的民间故事集内容包罗万象，有格言、谚语、寓言、童话、恋爱故事、冒险故事、历史故事和名人轶事等，写情写景深刻生动，真实地反映出中世纪中近东国家的社会制度、生活方式、宗教信仰和风土人情。《一千零一夜》故事集对西方各国的文学、绘画和音乐的影响很大，里姆斯基-柯萨科夫的交响组曲《舍赫拉查德》（如由阿拉伯原文音译应为《山鲁佐德》），便是以《一千零一夜》故事集中的个别情节写成的。

里姆斯基-柯萨科夫的交响组曲《舍赫拉查德》由一些阿拉伯东方的画面和形象交替组成，其中有的是风俗性的趣闻，有的是幻想性的大自然景色或爱情的场面；有时充满炽热的激情，有时则是细腻、温柔和静观的抒情诗。所有这些都以诗意为其基调，洋溢着浪漫主义的敏锐感情，散发出东方神话故事的芳香。这组乐曲在 1888 年间写成。里姆斯基-柯萨科夫八十年代创作的最典型的特点，便是概括的标题性，象交响组曲《安塔尔》那样，作者在这部作品总谱扉页上也有如下一段文字说明：
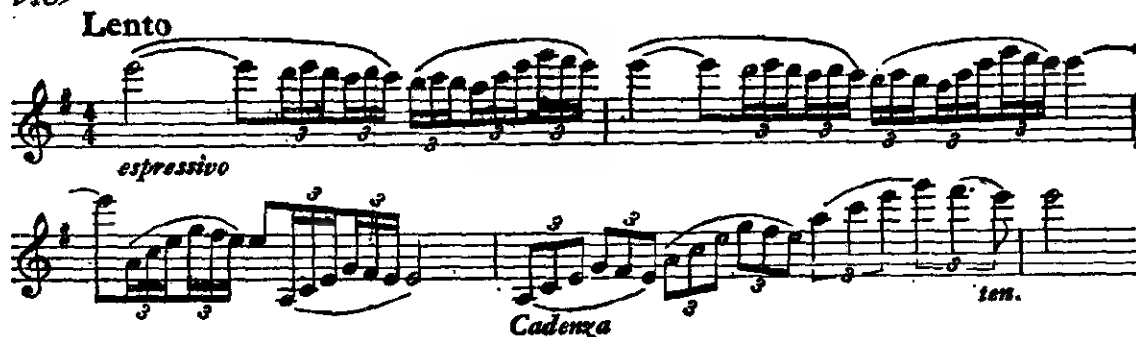
"苏丹王山鲁亚尔认为女人都是不忠实的，他发誓要把自己的每一个妻子在第一夜之后全都处死；但是舍赫拉查德王后由于善于用故事来取悦她的丈夫而救了自己的生命，她的故事连续讲了一千零一夜，因此山鲁亚尔为好奇心所驱使不断延缓她的刑期，最后完全打消了自己的主意。舍赫拉查德为他讲述许多奇事，引用了诗人的

诗句和歌曲的歌词，一篇童话套着另一篇童话，一则故事套着另一则故事”。

当然，象这样的说明并没有涉及任何情节的发展和故事的内容。本来里姆斯基-柯萨科夫在这套组曲的初版中曾经为其中的每一首乐曲安排一个比较明确的小标题，但是后来再版时又把它删掉了，因为作者只想把听者的想象纳入他自己的想象的轨道，而对其中更详尽、更具体的细节，则留给听者按各自的意愿和心情自由地去领略。不过，为了便于了解这部作品的标题性构思，我们对其中各首乐曲进行分析时还是把它写出来为好。

这套组曲中的四首乐曲各描绘一个音乐画面，但诸画面之间并没有共同的情节联系，为此，作者运用两个类似主导动机的主题，或相交替或相盘结地反复在这些乐曲中出现，借以促成全曲的发展。其中一个主题用以代表讲故事人舍赫拉查德的音乐形象，好象作为画面的前景屡次出现在各首乐曲之间，仿佛不时在提醒听者注意所有这些故事全都出自舍赫拉查德之口似的。

例89



这个主题由独奏小提琴奏出，除了竖琴的几个和弦的穿插之外，没有其它伴奏，它的旋律进行有着很多装饰，十分美妙。这就是聪明、美丽而机智的舍赫拉查德的音乐画像，她很温柔，富于幻想的色彩，她必须战胜严厉的苏丹王，而故事乃是她唯一的武器、
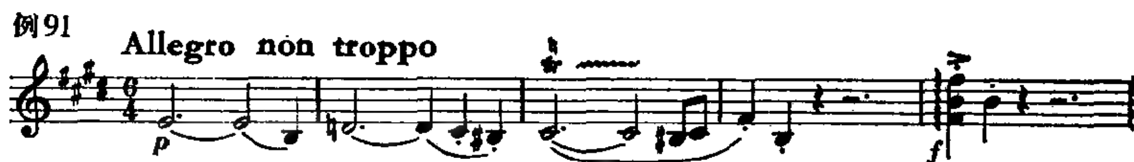
第二个主导动机式的主题，描绘威严而残暴的苏丹王山鲁亚尔的形象，这个主题在作品中的每一次呈现，都变换着不同的色彩，表现着不同的情绪内容，例如，在开始时，它用乐队的齐奏奏出，音响威严而雄浑（*ff*），表现出这位苏丹王原来的面目，而在第四首乐曲的

开始，即当他听完前三首乐曲所叙述的许多故事之后，这个主题由于删去铜管乐器声部而已经减失了不少威势，最后，在全曲结束时，苏丹王的主题仅仅由低音弦乐器用轻柔的音响（*pp*）奏出，表示他已完全被舍赫拉查德所感化了。



（一） 大海和辛巴德的船

读过《一千零一夜》故事集的人都认识辛巴德这个勇敢的航海旅行家，他曾七次出海远航，为期数十年，历尽千辛万苦和惊心动魄的艰难险阻，到过钻石山、猿人岛，同吃人的巨人、骑在他身上的海老人以及种种怪物打过交道，他的船几次触礁沉没，只是幸运和他的机智使他摆脱这种种危险。里姆斯基-柯萨科夫在这首乐曲中所描绘的，只限于辛巴德的船航过的那个大海的画面，至于辛巴德所经历的那么许多惊险的奇迹，他留给听者自由地去领会。乐曲开始时，是一段慢速度的引子，用上面介绍过的两个主题——苏丹王山鲁亚尔和讲故事人舍赫拉查德的主题组成，它一方面为听者介绍整部组曲的中心人物，另一方面又为这首乐曲预先定下东方的神话基调。随着而来的便是用奏鸣曲形式写成的快板部分的第一主题，很明显，这一主题是从苏丹王的主题衍化出来的，它庄严而稳健，主要表现大海的波涛起伏，它同原来苏丹王的严峻形象已经没有什么联系。



这支旋律在其不断地反复呈示中基本上保持原型不变，但它一次次运用调式与和声的变化，构成一连串上行的模进，不时变换着音乐的色彩，使人联想到海面上的蔚蓝、深绿和铅色等色彩变化，同时这海的自然力的描绘，还仿佛使人看到那阵阵袭来的无尽数的浪峰
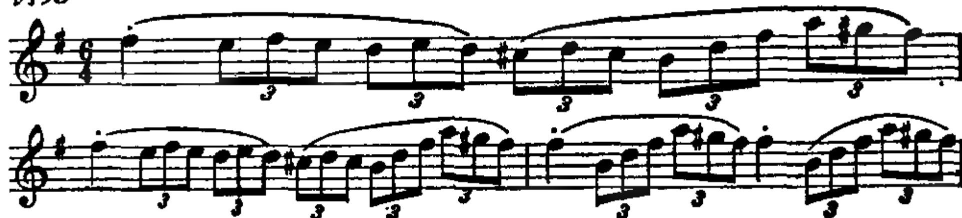
和它所激起的白色浪花似的。乐曲的第二主题包含有两支旋律，一个是木管乐器用清澈的节奏奏出的沉静而均匀的自然音和弦进行，以及随后长笛在依然保持不变的波浪型伴奏中奏出的一支沉思的曲调，作为前者的答句，它那安详的节奏和透明的织体，令人感到好象辛巴德的小船就在这无垠的海面上平稳地行驶一样。

例92



第二支旋律是从舍赫拉查德的主导动机借用过来的，但它发展成为一个连续不断的活跃的音流，开头在独奏小提琴上，然后扩展到整个小提琴组和木管乐器组，造成了这海浪越来越汹涌澎湃的气势。

例93
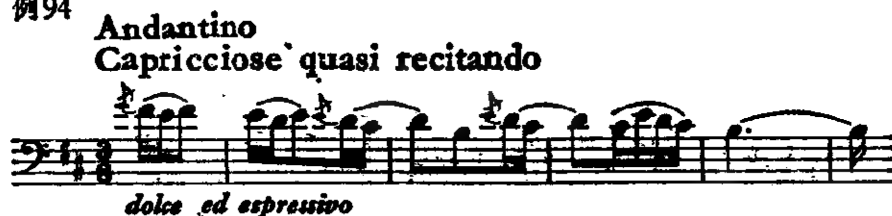


这首乐曲的结构的特点之一是省去奏鸣曲形式的发展部，因此，当呈示部的音乐达到高潮时，便直接转入再现部。这再现部基本上重复呈示部的所有素材，这里同样又有新的狂风巨浪，但没有达到从前的威力。最后，在一段不长的尾声中，第一主题移入高音区，色彩明朗而轻盈，辛巴德的小船在金黄色的落日余晖中行驶在平静的海面上并逐渐消失在远方。
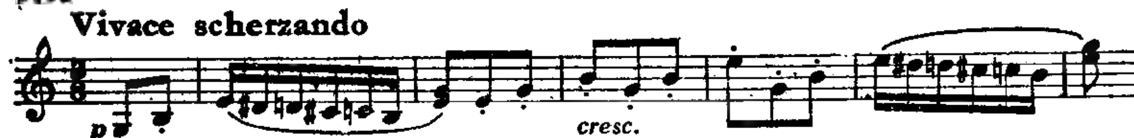
（二） 僧人的故事

在《一千零一夜》故事集的“脚夫和巴格达三个女人的故事”中曾经套进了三个僧人的故事，这三个僧人原先都是太子，由于不同的奇妙遭遇他们全都瞎了一只左眼，剃了头发和胡须，穿上僧服。他们在巴格达那三姊妹的家里叙述各自经历的事件。在这首乐曲中，作者

虽然着重描写这些僧人的自述，却没有道明故事的具体内容。这首乐曲用相当扩展的复三部曲形式写成，前后两段就是僧人的自述，用近似朗诵调的主题来表现，有叙事诗的特点，它的主题同舍赫拉查德的主题同出一源，当乐曲开始时，舍赫拉查德和僧人的主题相继呈现，很好地体现出《一千零一夜》中"一则故事套着另一则故事"的特点。



这些僧人的叙述开头由大管独奏和分成四个声部的低音提琴带弱音器演奏的持续和弦伴奏来体现，这是一种平静的叙述，带有东方的神话色彩。但当它后来转到双簧管、小提琴和木管乐器组上变奏重复时，情绪越来越激动，实际上已经包含着很多神话般的奇迹。音乐显然也具有各不相同的特点：它有时具有典雅的舞蹈性，有时则又昂扬有力。乐曲的当中一段较为复杂，有很多幻想性的细节描写，涉及到第二个僧人的故事中公主同魔鬼的苦斗场面，用长号和小号的强有力的呼应来表现，这时候运用的虽是苏丹王的主题，但它同山鲁亚尔并没有任何联系。另一处反复出现急剧向上的音型的穿插，据作者的同时代人的回忆，写的是把第三个僧人带上山顶的那只神鹰的飞翔，同时又是张开双翼带着僧人在高空翱翔的骏马的写照。



这首乐曲充满着形象和色彩的急剧转换，它以相继展示的各种绚烂神奇的幻想性场面而引人入胜。

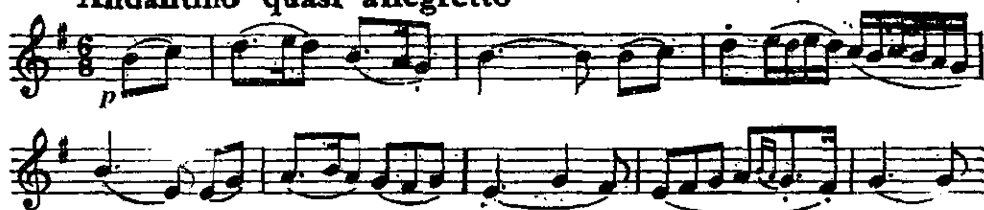
（三） 太子和公主

《一千零一夜》故事集中有着很多"象满圆的月儿一般"天生的一对对美人儿，象曼梅禄和白都伦、白迪伦丁和赛玉姐、阿里和张丽

丝等都是。在这首乐曲中，作者只是用奏鸣曲形式的两个同样美丽的近似的主题，使之互为对照，互为补充，借以强调表明太子和公主的美貌就象从一个模子铸出来似的，甚至连那些女仙和恶魔都无法赌出个输赢来；至于这一对对太子和公主的奇遇，作者依然留给听者以充分发挥想象的余地。在整套组曲中，这是最抒情的一首乐曲。

乐曲的第一个主题是太子的主题，它是一支温柔、宽广如歌的抒情旋律，充满着深挚、温暖的爱恋之情：

例96



第二个是公主的主题，这已经不是歌曲性的，而是舞蹈性的，它的旋律进行典雅、娇柔，比前一主题更为热情和激奋，小鼓和三角铁（模仿铃鼓）的装饰性节奏越加强调出舞蹈者的风采。

例97



这首乐曲同样没有发展部，它的再现部用新的色彩重复呈示部中的两个主题，但是它的进行两次被舍赫拉查德的主题所打断，它使听者记起这原来又是一则故事。

（四） 巴格达的节日和辛巴德的船撞上立有骑士铜像的峭壁

最后一首乐曲是最鲜明多样和五光十色的画面，它使众多的主题在出奇的节奏、和声、音色和力度等方面构成各种对比性的场面转换，完成了整套组曲的形象的巧妙概括。这首乐曲的结构比较自由，类似回旋曲形式。山鲁亚尔和舍赫拉查德的主题的两次反复呈现，是

这首乐曲的相当扩展的引子，随后而来的一个舞蹈性旋律，便是乐曲的基本主题，从它的风俗性特点看接近于格鲁吉亚的列兹金卡舞曲：



这个主题急速活跃，象是漫无节制的一股音流，它那固定不变的急剧的节奏型，几乎贯串着整个节日的场面。在这巴格达的节日舞蹈中，混合着东方生活中的画面、色彩、音响和香味：成群的跳舞的人们组成了特别的阿拉伯图案，她们那色彩调和的罗纱在狂舞中随风飘动，姿态妩媚的少女从珍贵的织物后面窥看市场的景色，骆驼驮着达官贵人穿过来去匆匆的人群，还有，嘈杂的叫卖声，玩蛇人吹奏的有魔力的曲调，托钵僧表演的幻术，以及贵重的香料沁出的香味——这就是巴格达的节日。而在这挤满巴格达节日市场的熙熙攘攘的人群中，有时闪现出一些熟悉的面庞，他们同样在旋风般的速度中疾驰而过。这里，我们首先遇见的是那个奇妙地变换了节拍的僧人的主题，然后是公主，她的主题同这里的固定节奏型的结合，使它显得更加流畅、活跃。后来，似乎山鲁亚尔也化装进来了，甚至还可以听到僧人自述中那交战的威武号声。欢乐的气氛一直在增涨着，节日的喧闹声、呼喊声和舞蹈者的踏步声经久不息；所有的打击乐器，包括定音鼓、大小鼓、钹、三角铁和铃鼓全都加入进来，整个管弦乐队的音响效果造成了紧张、激动的节日狂欢的印象。但是，在这高潮时刻，画面突然变换了，现在已经看不见巴格达街头的节日景象，突然呈现在听者面前的是海上的一场暴风雨，长号强有力地奏出这海的主题，长笛和竖琴加强了风声的呼啸，辛巴德的船在这咆哮的海洋中似乎已经完全无能为力了，随着波涛的倍加汹涌，整个乐队发出两下沉重的霹雳，紧接着弦乐器上出现了急速的半音下行乐句，它清楚地告诉听者这辛巴德的船一撞上矗立着骑士铜像的峭壁，立即在同死神博斗的号声中沉没了。在尾声中，我们又一次看到船的主题又在平静的海面上再现，辛巴德似乎并没有死，他又开始他的另一次冒险航

行去了。最后，整个乐曲结束在舍赫拉查德的温柔甜美的主题上，它仿佛宣告故事已经讲完了。

交响音画《萨特阔》

（作品第5号）

萨特阔是诺夫戈罗德壮士歌中的一个古斯里琴手，他是民间叙事诗中富有诗意的形象之一。里姆斯基-柯萨科夫在六十年代创作的交响音乐作品中，根据萨特阔的题材写成的这幅音画，是他的第一部富有独创性的作品；此后大约过了三十年，他又把这同一题材写成一部同名叙事歌剧。在六十年代兴起和高涨的民族自觉的影响之下，作为一个先进的俄国知识分子，里姆斯基-柯萨科夫对祖国的历史和俄罗斯民间艺术的关注和倾心，由此可见一斑。

交响音画《萨特阔》是一部标题性作品，但是在一首篇幅不大的作品中，没有可能描绘出叙事诗中所有的重要情节，作者在这里只是着重描绘其中的一段插曲，它的内容在总谱的扉页上作了如下的说明：
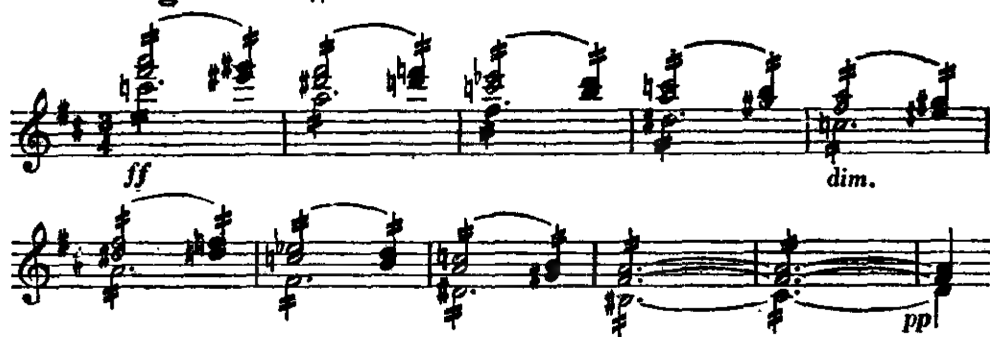
"诺夫戈罗德的客商萨特阔的船在海上停滞不前。根据抽签的结果，萨特阔给抛进海里作为给海王的贡品，于是船又开始向前航行……

萨特阔只身和他的古斯里琴呆在海上，海王把他带进自己的海底王国。在那里正在举行盛大的宴会：海王把自己的女儿许配给海神。他强迫萨特阔弹琴，海王起劲地跳舞，他的海底王国的大大小小都跟着他一起跳起来。海神的舞蹈使波涛翻滚，他开始毁坏和倾复船只……但是萨特阔把古斯里琴的琴弦拉断，舞蹈停止了，大海也平静下来"。
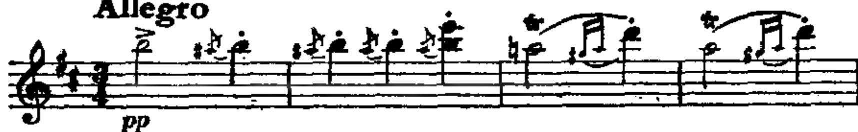
里姆斯基-柯萨科夫的音画从萨特阔被抛入大海以后写起，乐曲开始时有一段不长的引子，是海的形象的描绘，作为故事的背景，用弦乐器上的一个简短的、由三个音组成的动机的不断反复来表现。海浪的起伏从容不迫，但其中潜藏着无尽的威力；它保持原来的基本形

貌不变，但赋予和声与音色方面以丰富的色彩变化，从而令人对这不停地在活动和不断地在变化的大海留下了深刻的印象。
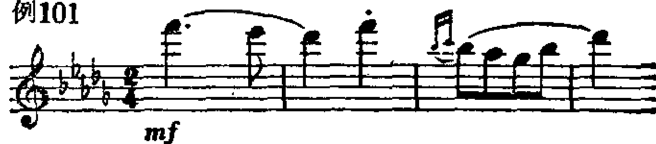
接着，速度发生了急剧的转换，一个短小的动机急促地一跃而出，它在各种乐器上紧相衔接地向上传递。然后，出现了一个奇特的下行音阶，它是由半音与全音间隔交替组成的。这一小段细节描写，纯粹是画面性的，它清楚地描绘出海王的活动和萨特阔迅速沉入海底的几乎可以看得见的形象：



接下去是海王的盛大宴会的描写，它是乐曲的中心段落，基本上用两个相对置的主题组成，其中一个轻柔而迷人，宛如海妖的歌声，那些金色的小鱼儿都随这歌声相继优雅地蹁跹起舞：



另一个是热烈的舞曲，音响宏亮，开始时，它的曲调在竖琴模仿古斯里琴声的伴奏下呈现，这舞曲主题具有俄罗斯民歌的特点，它洒脱、豪放，有时由于配器的效果，气势雄壮、磅礴，使人想起节奏明晰的俄罗斯轮舞，可以解释为萨特阔在海王的邀请之下弹起他的古斯里琴和为海王唱的一曲勇武的颂歌：



这两支主题旋律在一次次的变奏中变换着和声，轮流由各种乐器交替奏出，有时仿佛可以看到水面上波光粼粼，有时象是狂风怒号。舞蹈的速度越来越快，突然，整个乐队猛然一击，萨特阔的琴弦断了，音乐出现短暂的停顿，海底王国的舞蹈也停下来了，最后乐曲以平静的海的画面作为结束。

西班牙随想曲

（作品第 34 号）

《西班牙随想曲》是里姆斯基-柯萨科夫的技艺绚烂和广为流传的作品之一，它先于交响组曲《舍赫拉查德》前不久写出。原先作者的打算是用西班牙的民间主题、特别是舞曲主题写一首小提琴幻想曲，但是后来他决定改为管弦乐曲，以便更好地表达出音乐的美丽和光彩。在这首随想曲中，乐队的色彩有着光辉夺目的变化，每一个旋律的进行及其装饰变化都用最合适的乐器来表现，同时还为一些乐器提供充分发挥其炫技表演的华彩乐段，一些独特的打击乐器的色彩及其节奏的运用也十分出色。这首乐曲不但是效果突出的技巧性乐曲，同时也是描述南国色彩鲜艳的大自然景色和西班牙人民的富有诗意的生活的音乐故事。

《西班牙随想曲》由五段乐曲组成，不间断连续演奏：其中以民间舞蹈所反映的华丽的风俗性画面为基础，那就是在第一、第三段和技巧性的尾声中不断反复的阿尔波拉达舞曲和第五段的凡旦戈舞曲，由于前者的反复出现，还使乐曲接近于回旋曲结构，达成了全曲的统一；至于当中的两段穿插，则是歌曲性的抒情场面。《西班牙随想曲》并没有明确的标题，但是它的个别段落，特别是第四段，之所以叫做“场面”，应该说已经含有标题性的内容，只不过它不是用文字，而是用歌曲和音乐的形象来叙述栩栩如生的场景而已。

（一） 阿尔波拉达舞曲

乐曲从西班牙民间的阿尔波拉达舞曲开始。这是一种急速而激
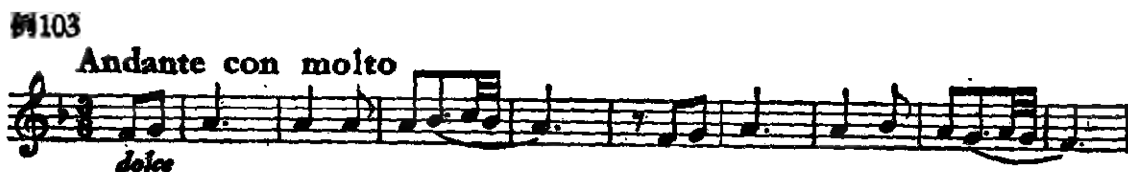
奋的舞曲，以同名西班牙民间旋律为基础；这本来是阿斯图里亚的一支民间器乐曲调，通常叫做“晨歌”，即牧人庆贺日出时吹奏的一支欢乐颂歌，带有舞曲的特点，用长笛或风笛演奏，并用打击乐器作为伴奏。里姆斯基-柯萨科夫在这里用整个乐队的全奏来表现，气势雄伟，活泼喧闹，仿佛涌现出一群年青人，交错着欢乐声和舞步声似的：



作者在这里不但采用了这支民间舞曲的旋律，而且保持它那纯朴的伴奏中的简单的和声和精确反复的节奏型。由于乐队全奏常占优势，音乐始终充满着力量和光彩，只是到乐曲结尾时，主题才在木管乐器与弦乐器中互相应答，好象这一群年轻人已经离去，但从远处还不时传来他们的喧闹声的回响一般。

（二） 变奏曲

这段乐曲的主题是一首叫做“夜晚的舞蹈”的旋律，它的进行缓慢、抒情，富于歌唱性，这个主题共有五次变奏，虽然在力度和色彩上有明显的对比，但它始终没有失去其宁静和沉思般的田园诗风格：
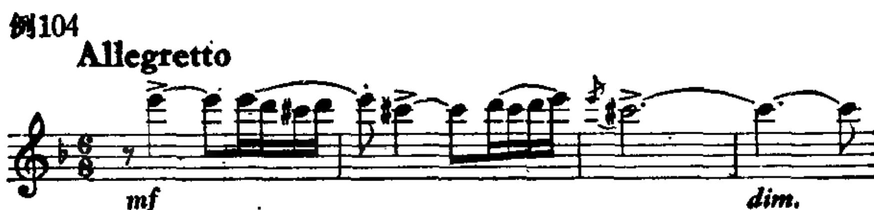


这主题的第一次变奏用弦乐器演奏，是主题的直接发挥，音调悦耳动听；第二次变奏是英国管和法国号的对答，象牧笛的呼应，田园色彩特别明显。第三次变奏几乎是乐队的全奏，声音响亮，是乐曲的高潮；第四段变奏是长笛、双簧管、法国号和大提琴的合奏，而单簧管和小提琴则以活跃的音型为之装饰。最后一次变奏有多种音色的表现，其中长笛的华彩音型相当突出。

（三） 阿尔波拉达舞曲

这段音乐基本上是第一段的反复，重又再现民间节日中由旋风般的舞蹈体现的欢乐情绪，不过在这里调性改变了，配器也更新了，它显得比前更有光彩。

（四） 茨冈民间女歌舞能手的场面和歌曲

这段音乐比较独特而有风趣，由两个舞曲旋律组成。其中一个是典雅、优美而充满热情的安达卢西亚歌曲，可以想象为在铃鼓、六弦琴和曼陀林的乐音伴奏下的舞蹈：



但是，在这舞蹈开始之前，即在乐曲开始时，这个主题已在一些乐器上以华彩性独奏或合奏的方式先现——这是一些类似即兴表演的前奏，先是法国号与小号的合奏，然后是小提琴独奏，而且都以小鼓的不停的滚奏为背景。类此的华彩乐段在主题后来的几次呈示中依然保留着，有时在长笛上，有时在单簧管上，有时则移到竖琴，这五个华彩乐段为这一主题添加了五彩缤纷的色泽。乐曲的第二个主题也是舞蹈性的，但它的风格全然不同，它急速而狂热：



这是一首热情的茨冈歌曲，开头由小提琴奏出，来势凶猛有力，后来它同前一主题或相呼应，或相交织，速度越来越快，色彩变化无穷，形成强有力的高潮并直接转入下一乐曲。

（五） 阿斯图里亚的凡旦戈舞曲

凡丹戈是源出于摩尔人的一种三拍子的民间舞蹈，舞蹈时总有响板相伴，节奏激烈，动作惑人，有时显得温雅，但仍含有火一般炽热的激情。这段舞曲共由三个主题组成，乐曲从类似胜利的欢呼声开始，接踵而至的便是它的第一个主题，它的节奏明快、清晰，情绪热烈欢腾，它在全曲中得到了广泛的变奏发展：
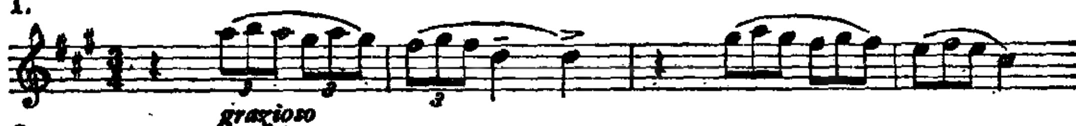
例106



随后结合进来的两个主题都比较抒情、典雅，但同样是舞蹈性的旋律，后一个尤其明朗、流畅，象是一首圆舞曲：

例107

1.



2.



在这段音乐中，我们还可以看到前一段乐曲中的两个主题的交错再现，组成了欢乐歌舞的民间节庆场面。最后，全曲以欢腾的阿尔波拉达舞曲作为结束。

柴科夫斯基

(Пётр Ильич Чайковский 1840—1893)



俄罗斯作曲家彼得·伊里奇·柴科夫斯基在1840年5月7日生于乌拉尔的伏特金斯克城，父亲是一个冶金工厂的厂长兼工程师；他的童年是在典型的富裕的贵族家庭中渡过的。小柴科夫斯基身体脆弱，温柔善感，对音乐特别富于感受：他最初获得的音乐印象，是当地湖上渔民爱唱的那些悠缓的抒情曲调；他家里有一架"机械乐器"，能演奏意大利和德国作曲家的一些作品，其中他最爱听的是莫扎特的歌剧《唐璜》等，莫扎特始终是他最喜爱的一位作曲家。

十岁时，柴科夫斯基被送进彼得堡法律学校学习，毕业后（1859年）曾在司法部任职。在这段时间中，他一直抓紧学习音乐，参加交际性钢琴演奏，并写出他的头一批作品来。1861年，当安东·鲁宾什坦创办的俄罗斯音乐协会开设"音乐班"时，柴科夫斯基便在业余时参加学习，而当这个"班"在1862年改建为彼得堡音乐学院时，他终于踏上接受真正的专业音乐教育的决定性前程。1865年柴科夫斯基从音乐学院毕业时因成绩优异获得了银质奖章。翌年，应尼古拉·鲁宾什坦的邀请，柴科夫斯基就任莫斯科音乐学院教授，历时十一年之久。在莫斯科，他同文学戏剧界的许多朋友建立了友好的交往；他

同尼古拉·鲁宾什坦保持着终生的情谊，他的大部分作品，都是由鲁宾什坦首次弹奏或指挥演奏。1881年当尼古拉·鲁宾什坦去世时，柴科夫斯基写了一首钢琴三重奏曲，题名为《纪念一位伟大的艺术家》，满怀深情地怀念他的这位知交；他同大文豪列夫·托尔斯泰的会晤和交谈，对他自己的现实主义创作方法的形成产生了积极的影响，托尔斯泰对柴科夫斯基的《第一弦乐四重奏曲》表示了深深的赞赏；他参加以奥斯特罗夫斯基为首的"艺术家小组"的活动，增强了对艺术的民主倾向、对民间艺术的热爱以及对俄罗斯专业音乐教育的关注的理解；他同经常上演奥斯特罗夫斯基的剧作的小剧院的艺术家的密切联系，无疑对他的歌剧创作起了巨大的作用。此外，他同彼得堡"强力集团"中的巴拉基列夫和里姆斯基-柯萨科夫以及斯塔索夫之间也有亲密的往来，他的《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲和《暴风雨》幻想曲，就是在他们的建议之下写出的。但是，柴科夫斯基用以反映周遭现实的方法同"强力集团"并不一样，他侧重于人的复杂的内心生活的心理刻划，即深入到人的内心深处，在各种不同的题材和体裁中用音乐的形象以揭示人的思想感情的最细微的色调变化；他描绘一个普通人的痛苦和欢乐、怀疑和不安，叙述一个普通人对祖国、对人民、对俄罗斯大自然和艺术的热爱，他深信人的精神的美及其崇高的道德力量，并用惊人的力量来体现人的丰富的内心世界和精神体验，柴科夫斯基对人的心理、道德和哲学问题的专注，接近于与他同时代的俄罗斯文学大师如列夫·托尔斯泰、屠格涅夫和契诃夫等。

1877年，柴科夫斯基经历着严重的精神危机，他的生活发生了重大的转折。

在这一年间，他出人意外地同音乐学院的一个女学生结婚，但是他的家庭生活也在这同一年间宣告结束——他们离婚了。这一年在柴科夫斯基一生中是精神最为苦痛的一年：他得了严重的精神衰弱症，为此他辞去音乐学院的职务，并就此永远脱离教学工作。此后，在1885年以前，他主要住在乡下或到国外，多半在瑞士或意大利。这期间，通过鲁宾什坦的介绍，他得到一位非常热爱音乐和十分慷慨的

寡妇——富有的梅克夫人的赏识和资助，使他有可能就此专心从事创作，柴科夫斯基同梅克夫人的这种特殊的、而且显得有点神秘的关系一直保持了十三年才突然中断；他同梅克夫人长时间频繁往来的信件，是研究柴科夫斯基的生活和创作的一份丰富而宝贵的材料。

从 1885 年开始，柴科夫斯基重又积极参与音乐社会活动，他当选担任俄罗斯音乐协会莫斯科分会主席，他的声名开始远扬国内外。他在彼得堡、莫斯科、哈尔科夫和敖德萨等地指挥演奏自己的作品，还到德国、捷克、法国、英国和美国旅行演出，到处获得广泛的欢迎。1893 年，英国剑桥大学授予他音乐博士的学位。

柴科夫斯基的创作基本上可以划分为两个不同的时期，这两个时期基本上同俄罗斯社会现实的不同状况正相符合。大约从六十年代中期开始直到 1877 年离开音乐学院时为止，这是他创作的第一个时期；他在这一个时期的创作，都是在六十年代当俄国广大民主阶层普遍觉醒并为反对农奴制及其残余的积极斗争中形成的俄罗斯革命解放运动高潮所提供的自然土壤中结出的果实，这一时期的代表性作品，包括著名的歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》、舞剧《天鹅湖》、三部交响曲和其它一些标题交响音乐作品如《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲和《弗兰切斯卡·达·里米尼》交响幻想曲等。1877 年开始，是柴科夫斯基的创作的极盛时期。这时候，俄国的现实生活进入反动的时期，革命的力量转入地下活动，俄罗斯社会思想和俄罗斯艺术的一切进步的和民主的表现，都受到了残酷的压制。柴科夫斯基思索着祖国的命运和生活的意义，他为这些问题所苦恼，因为他从托尔斯泰的作品和斯宾诺莎的哲学著作中都找不到答案。他在这个时期中的一些重要作品，反映了亚历山大三世统治下的黑暗的反动时期的社会情绪——俄国人民、特别是俄国知识分子感到惶惑不安和不知所措的情绪；他力图描绘为自身幸福而斗争的人们的形象，力图表达人们必须战胜命运、必须扫清前进道路上一切障碍的思想（《第五交响曲》），但他在描绘人同命运的威力之间的冲突时，常会表现出宿命的哲学思想（《第四交响曲》），人们的反抗和斗争终于还是无力克服那过于巨大的障碍，从而导致悲剧性的结局（歌剧《黑桃皇后》和《第六交响

曲》)。不过，柴科夫斯基即使处于面临怀疑与幻灭的绝境中，依然保持他对生活的热爱之情，同样写出一些充满光辉和温暖的作品来(舞剧《睡美人》和歌剧《约兰塔》等)。

柴科夫斯基在晚年达到了他的创作道路的顶点，他在1893年夏天写出的《第六交响曲》(“悲怆”)，是他的绝笔之作，同年十月由作者在彼得堡亲自指挥这部作品的第一次演出。不料，过不多日，他突然得了重病，11月6日便溘然长逝，下葬于亚历山大·涅夫斯基修道院墓地。

柴科夫斯基的作品涉及各方面的体裁，数量也很可观，他一共写出十部歌剧、三部舞剧、七部交响曲、四套交响组曲、一系列标题性交响序曲、幻想曲和器乐协奏曲，还有上百首浪漫曲和大量钢琴作品等。从他的气质特点上看，他首先是一位抒情诗人和心理戏剧家。他所创造的鲜明、深刻而有力的旋律形象，具有令人心驰神往的感染力，他的作品当他在世时便已受到非常广泛的听众的赏识和欢迎。柴科夫斯基也是我国人民所熟悉和热爱的西欧作曲家之一。

第一交响曲《冬日的梦幻》

(g小调　作品第13号)

柴科夫斯基的歌剧和交响音乐作品的主人公，并不是站在时代前列、渴求建立功勋的革命者，他所瞩目的中心，只是那些普普通通的人，他们有强烈的感受，意识到个人的尊严，也渴望幸福、光明和美。他用真挚可亲和通俗易懂的手法，表达普通人的欢乐和痛苦、梦幻和苦难等内心体验而令人神往，用大多数人所能理解和珍视的东西打入人们的内心深处。但是，柴科夫斯基的交响曲所反映的这些人物及其内心体验，在每一个不同的历史阶段中又有其各不相同的特点。他的前两部交响曲都给人一种较为明朗的印象，它所体现的基本形象是作者身处的俄罗斯和乌克兰的大自然景色、民间节日的场面和生活的风俗性形象；它的音乐发展的主导原则是静观的和平铺直叙的，这里还没有作者后期交响曲所特有的那种悲剧性的哲学
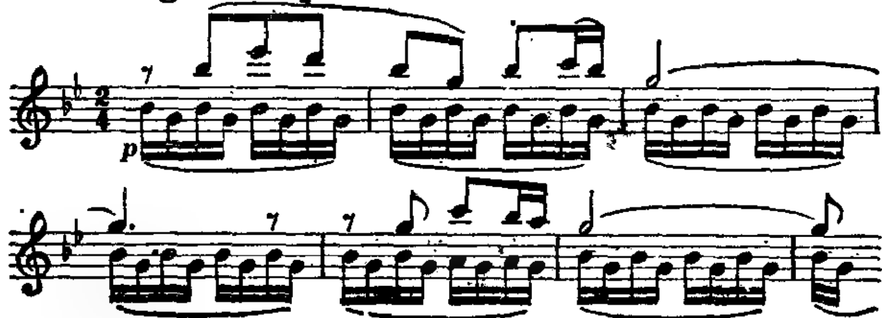
概念和对生活的深刻思考。换句话说，柴科夫斯基的早期交响曲，多半以其诗意的叙述和鲜明的风俗色彩见胜，而他后期作品则以其戏剧性的巨大力量和紧张的交响性发展的严密逻辑而征服听者。

《第一交响曲》的写作过程相当之长，从1866年春开始一直到1874年才最后完成，这期间经过多次修订和彻底改写，费尽不少周折，为此作者甚至称它是一部“苦难重重”的作品。但是尽管这部作品遭到了当时一般听众的冷遇，尽管这部作品确实还不太成熟，但它依然有着无可怀疑的许多优点，列夫·托尔斯泰和当时在梅克夫人家当家庭钢琴手的德彪西，都十分赞赏它。

柴科夫斯基的第一交响曲《冬日的梦幻》是一部标题性作品，它的前两个乐章还另有说明性的小标题。第一乐章叫做“冬日旅途的梦幻”，据说这是作者有一次在冬天从莫斯科到彼得堡的旅途中有感而写的，因此也有人把它称为作者的一种“独特的旅途音乐日记”。从这里的标题说明可以看出，作者意在描绘在这“冬日的旅途”中所看到的俄罗斯冬日大自然景色的美——一望无际的原野，似乎永远没有尽头的道路，北方壮丽的森林，以及暴风雪等等，与此同时也表现了在旅途中因景而生的梦幻，即在作者意识中涌现和驰骋的各种想象、回忆和联想，包括对现实的悲伤感受和对光明、自由和幸福生活的美丽憧憬；而音乐的表达又因其纯朴、真挚且富有民族特点，十分接近于俄罗斯诗人和散文作家所描绘的冬日旅途的动人景象和俄罗斯画家笔下的出色的抒情风景画页。

第一乐章套用奏鸣曲形式写成，它的第一主题包含两个旋律，第
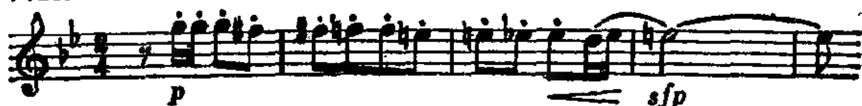
例108



一支旋律由长笛和大管相隔八度齐奏奏出，类似一支赶车人之歌，它的音调平静而忧郁，近似民间抒情歌曲，陪伴着它的小提琴(后来是木管乐器)三度震音音型，则象是马车上清脆但单调地响个不停的铃声(见例 108)。
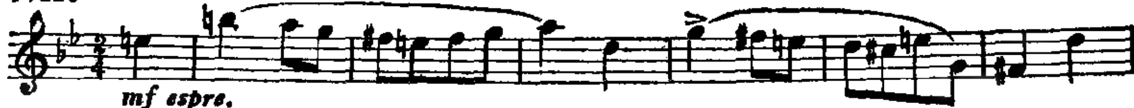
从这一支相当凄凉的歌调的一个动机发展出来的第二支旋律，是一个对比性的形象，它的半音进行棱角分明，完全不同于前者的如歌的特点，有人把这"跃动"的音型比作马车均匀地奔驰的节奏，也有人把它解释为刺骨的狂风暴雪：

例109



这两个对比性的旋律在其呈示中已经具有相当扩展的规模并形成一个小高潮，这时候，两支旋律都有显著的变化，前者失去它原有的歌唱性特点，变成悲壮和朗诵式的，后者则从诙谐性转为雄壮的呼喊。柴科夫斯基用这样一些简洁但清晰的线条，不但勾勒出一幅冬日的画面，同时还使凄凉的歌调变成勇士般的步伐，使热情的幻想改换了冬日单调的色彩，接近于史诗性的宏伟形象。接着出现乐章的第二主题，它具有更加宽广、明朗而抒情的俄罗斯气质，先由单簧管奏出，富有牧歌风味。现在仿佛旅途的感受完全消失了，温暖的回忆完全占据了人们的心灵：
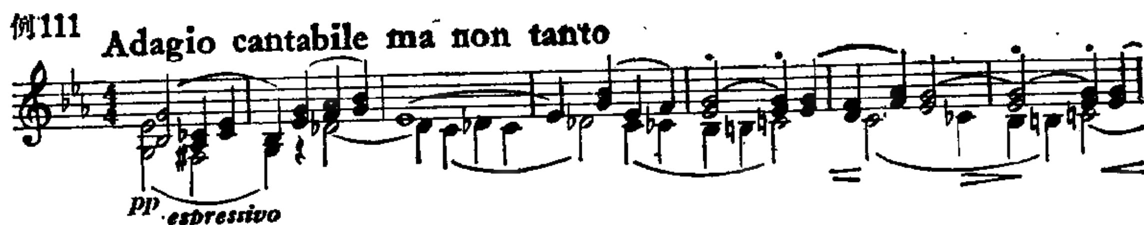
例110



这个主题的陈述采用自由变奏的方式，它的音调越来越柔和而富有诗意。乐章的发展部从全乐队的休止之后开始，在这里，音乐的色彩显然有所转换，音乐得到了有力的发展；急速的乐句，不安的震音，焦躁的号角合奏，形成了戏剧性的紧张气氛。这里还出现过民间
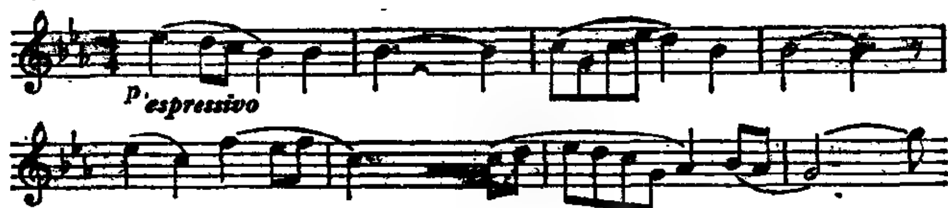
舞蹈性的新主题，由木管乐器和铜管乐器的若断若续的乐句构成。但是，音乐的发展突然又被打断，这时出现一段简短的过渡，重又传来了我们所熟悉的铃声和赶车人之歌——音乐进入再现部。在这里，音乐保留了原有的抒情曲调，而且变得更为明朗而欢快，充满了温柔的诗意；与此同时，半音进行的奔驰主题还构成一个简短的赋格段，大大地加强了戏剧性的因素和发展的力度，重又形成一个新的高潮。最后，梦幻、回忆和憧憬全都飞逝了，在听者面前又呈现出那个单调、凄凉的冬日景色，马车的铃声还是不停地响着，但终于也逐渐在雪地的远处消失了。

第二乐章是一首如歌的柔板，它的标题叫做"阴郁的疆土，迷濛的疆土"，据说这是作者在一个夏日旅游北方一个小岛时，对那阴霾的峭壁、晦暗的天色、黝黑的湖水和古老的针叶树林的一种严峻的抒情感受的记述。柴科夫斯基特别喜欢这种迷迷濛濛的雾天景色，特别喜欢这种寂静而阴郁的情调，他在这一个时期的日记中时常写着象"妙不可言的阴郁天气"这一类的话，但是作者在这一乐章中着重体现的并不是这大自然的形象本身。这一乐章用非常自由的奏鸣曲形式和变奏曲形式写成。乐章开始时一段不长的引子为这一抒情画页定下了基调，它的旋律是从作者的《暴风雨》幻想曲中的一个爱情主题——"伏尔加河岸寂静的夜晚"借用过来的，在这里只用带弱音器的弦乐器组来演奏，它那好象柔和的水彩画一般的音响，为后面即将出现的旋律预先做好准备：



在引子主题的宁静而庄严的叙述之后，双簧管奏出一支悠缓、亲切但有点凄凉的典型俄罗斯旋律，这是乐章的基本主题，整个乐章都是在这抒情的核心的基础之上构筑出来的：
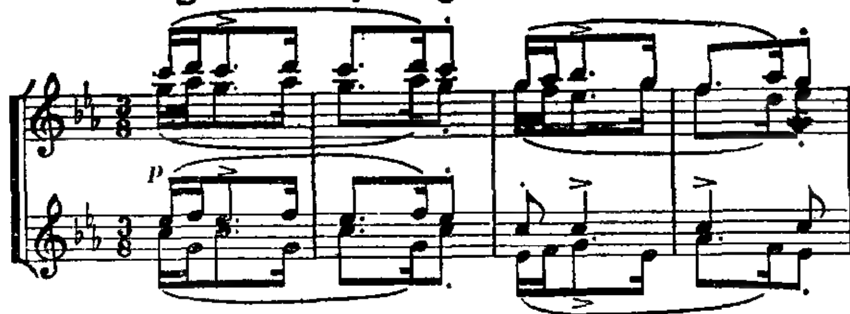
例112



这支无尽地流动着的旋律在各种乐器上传递，它通过个别动机的自由变奏，主题音域的逐渐伸展，以及各种不同的调性转换，使音乐的情绪不断紧张起来，并掀起一个个浪潮，而当音乐进入高潮时，好象大自然的律动同人的意识完全融合在一起，成为深切的悲痛的集中表现。最后，引子的庄严动机又简短地重现，这一乐章所描绘的“情绪画页”就在它那极为轻柔微弱的回声中结束。

第三乐章虽然没有标题，但它的形象也同样鲜明。这是一首诙谐曲，它的前后两段似乎是第一乐章的情绪内容的继续，不过现在那忧郁不安的情绪同幻想的飞翔隐藏在一个轻快疾速和飘忽不定的进行之中。乐章的基本主题的节奏相当奇特（每两小节的第一小节的节拍重音移在第二拍上），和声简朴，小提琴四部分奏同随后而来的木管乐器之间在配器色彩上的对比，也加强了它的内在的动势。这可以想象为在鹅毛大雪中的一种别出心裁的舞蹈，从木管乐器的丁当作响的音色、特别是长笛的顿音中，似乎还可以听到那三驾马车的铃声呢！在活跃的外貌中传达出哀伤的情调，从外界的印象转化为内心的体验，这是柴科夫斯基惯用的手法之一：

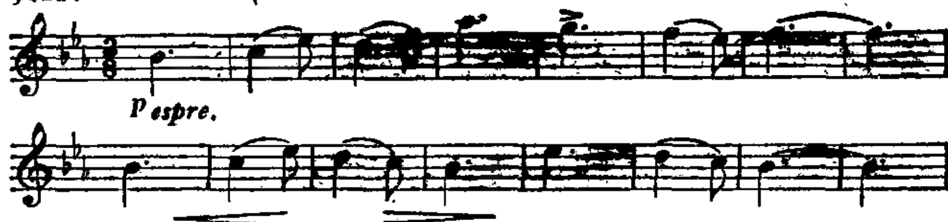
例113 Allegro scherzando giocoso



乐章的中段是一首令人神往的抒情圆舞曲，它暂时脱离这部交响曲的深刻的内容，沉缅于日常生活的温暖情调，好象在长途旅行之

后回到舒适的家庭环境一样。
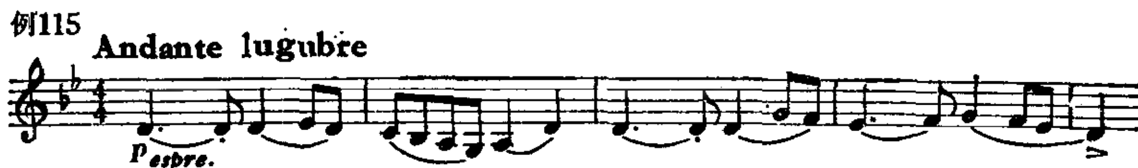
例114



这支十分质朴的旋律在其发展过程中，变得更为多情善感，它的音域显著地扩展开来，疾速而欢愉，并在中段近结束时形成戏剧性高潮，充满了热切的激情。在第一主题基本上按原样反复之后，在尾声中，圆舞曲的音调在定音鼓敲出的第一主题的节奏型的伴随之下重又出现，但它移在小调上，音量又轻，已失去原来的光泽，它那温暖、真挚的音调又为冬日忧郁的景色所吞没，成为一种逐渐消逝的回忆。

同前面三个偏重于心理刻划的抒情乐章相比较，第四乐章具有群众性的节日欢腾、喧闹的特点；柴科夫斯基从描绘俄罗斯大自然形象的三个乐章转入描绘俄罗斯人民的最后乐章，或者说，从描写人民的苦痛转为人民的欢乐，这是十分顺理成章的。这一乐章也用奏鸣曲形式写成，但是它的所有主题都是从同一个音乐素材变化和发展出来的；这原是一首古老的俄罗斯农民歌曲《花儿开了》，但在城市流传时已经填上了新的歌词。乐章开始时，在引子中，这个主题用小调陈述，情绪阴沉、抑郁：

例115



但是当这旋律转为G大调时（中庸的快板），音乐则完全具有一种强而有力的形貌，而当它构成乐章的第一主题时（庄严的快板），速度加快两倍，由于切分音和节拍重音的强调，它更象一支气魄雄伟的进行曲，音响宏亮，有威武的号召性特点。乐章的第二主题又是这一个旋律的小调形式，但它的节拍改变了，活象一首节奏粗犷活跃的舞曲，充满着生活的欢乐情绪。乐章的发展部篇幅较长，在这里由于复

调手法的大量运用，主题获得了十分宽广的发展。在进入尾声之前，引子的严峻动机的短暂再现，使接踵而至的辉煌的结尾显得更加有力，更加喜气洋溢。现在，传出了响亮的节庆钟声，人们好象置身于挤满五光十色的人群的市集，又好象是在那民间游乐场中，整个交响曲就以这欢腾的景象作为结束。

第四交响曲

(f小调　作品第36号)

这部交响曲是介乎作者两个不同的创作时期之间的产物，它既总结了前一时期的长期探索，又奠立了后一时期在交响曲创作中独特的风格体系。柴科夫斯基在1876年年底1877年年初开始写作这部作品，其间经历了作者的不幸的婚姻事件的干扰，1877年年底在国外最后写成。《第四交响曲》的确是作者的深切感受的反映，是作者的心灵的真诚吐露，作者不时提到他自己对这部作品的眷恋之情，并不是没有理由的。柴科夫斯基把这部作品题献给他的"最好的朋友"梅克夫人——一个经常同他交流思想、共享忧患与欢乐的笔友，并在给梅克夫人的信上多次称它为"我们的交响曲"，借以表示对梅克夫人给他的同情和支持的感激。但是，如果联系到七十年代俄罗斯的历史现状，特别是1876—1878年的俄土战争，联系到作者的其他言论，应该说，《第四交响曲》绝不只是属于作者和梅克夫人的。而柴科夫斯基个人心灵的强烈震荡，因为体现了俄罗斯广大民主阶层、特别是俄罗斯平民知识分子的情绪和探求，成为当时的社会情绪的反映，从而具有更普遍的意义。

柴科夫斯基曾经强调表明他的这部《第四交响曲》纯粹是一部心理的戏剧。作者在生活中所面临的那些越来越尖锐的涉及哲学根本原则的问题，以及堆积得越来越多的内心的不满情绪，包括个人同严厉的宿命力量、人民群众同个别人的命运的关系等，在作者的早期交响曲中都还只是初露端倪，而今却已成为《第四交响曲》的内容的核心。他的《第四交响曲》第一次如此鲜明地接触到宿命的哲学思想，

第一次如此精练地体现了他的后期创作的主导思想——出于对生活的深切热爱，人们为争取自身的幸福而同冷酷无情的命运的威力不懈地进行的艰巨斗争，尽管这种斗争往往导至悲惨的结局。《第四交响曲》的四个乐章揭示了从个人的悲剧性体验到人民的节日场面的发展道路：第一乐章具有最戏剧性的特点，是戏剧性冲突的开端和这出戏剧发展的第一阶段，它揭示了为孤独而受苦的个人的斗争悲剧，是全曲的主要支柱之一。当中两个乐章稍许脱离并缓和了这个矛盾，并为过渡到最后乐章做好准备。最后乐章基本上是写人民群众的形象，这里，在人民群众的欢乐场面的背景上，还可以看到个人同凶狠的敌对力量的斗争，但是，作品的主人公通过同人民群众的交往而克服掉自己的苦难，汲取了新的力量。"活下去毕竟还是可能的"，这就是作者为这部作品所下的结论。

《第四交响曲》虽然不是标题性作品，但是它的音乐形象是如此之鲜明，以至于完全可以用文字来概括说明它的总的构思。柴科夫斯基曾说过，他的这部交响曲是贝多芬的《第五交响曲》的基本意念的仿制品：贝多芬把他的《第五交响曲》的一个主要主题称为"命运在敲门"，柴科夫斯基也把他的《第四交响曲》开头一段引子的主题叫做"命运"。这个主题一开始便由法国号和大管齐奏奏出，它象征一种噩运，一种宿命的力量，幸福和安宁生活的障碍；这主题是整个作品的核心，起着主导动机的作用，它不但在这一乐章中，而且也在最后乐章中反复呈现，经常缠住人的心灵不放，好象不可战胜似的：

例116



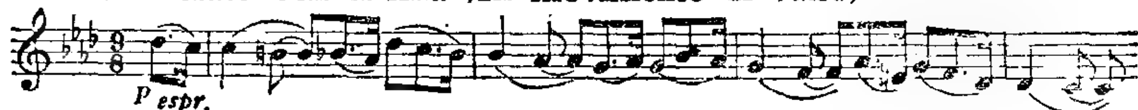
这是引子主题的第一个动机，它在整部作品中是用以体现那沉重的现实的最阴暗的形象，代表着外界对人产生作用的一股顽强的无可抗拒的力量。引子的第二个动机侧重于心理的描写，可以说就是个人对命运的悲哀的反应，它更有旋律性，也更加抒情，第一乐章的其它主题，无论在音调或节奏型方面，都是从它衍化出来的：

例117



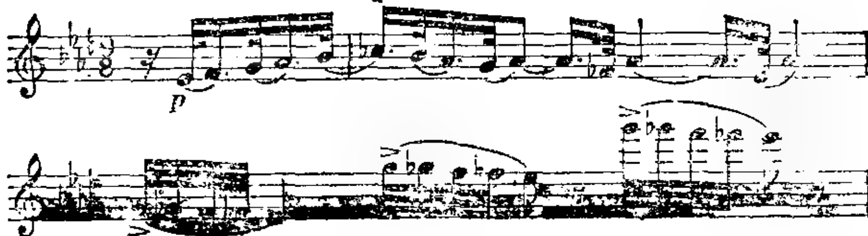
由半音下行音调构成的乐章第一主题，传达出内心的惊慌不安的情绪和抑郁的悲叹，具有忧患和苦难的形象特征；而它那简短的音型的上下升跌和模进，附点节奏同圆舞曲式进行的结合，都加深了这一戏剧性形象的紧张度——焦虑、惆怅，经受着永无止境的精神折磨，好象除了屈服以外，别无其它办法：

例118



这个主题在它的发展过程中越来越戏剧化，由于在伴奏中出现了从引子的命运主题变化出来的节奏型，另外还有一些朗诵式的音调和狂风怒号般的半音阶进行等穿插，逐渐形成了一阵戏剧性的浪潮，使这一主题仿佛又具有一种斗争和抗议的素质。但是，"抛开现实，沉溺在梦幻之中不是更好吗？"我们看到，情绪缓和下来了，而且，甚至连那痛苦的音调都还没有完全消失，一个充满幻想的欢乐世界的模糊轮廓就已呈现——这温柔的第二主题首先由单簧管奏出，它有长笛的轻快音型相伴，而在第二次转由长笛和双簧管用大调陈述时，由于大提琴的摇篮曲式的衬腔的烘托，这主题显得更加泰然、平静和愉悦：

例119



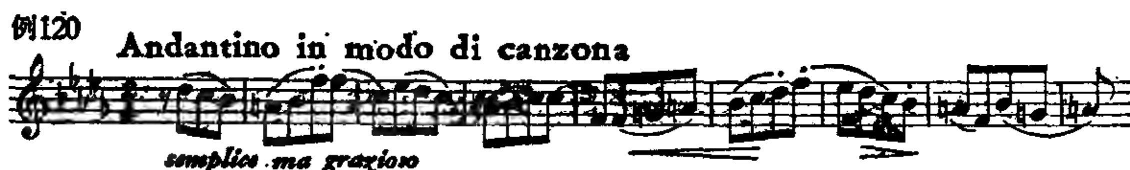
这是柴科夫斯基惯用的圆舞曲式的动机，作者在原稿上曾特地标明为"对一个舞会的回忆"。现在，一切可有"多好啊，离开那纠缠不清的第一主题有多远啊！"这个受折磨的心灵找到了一个迷人的去处，沉浸在光明和抚爱之中。"一切忧郁凄凉的感情全都忘怀了，看，这就是幸福！"可是，表现内心的欢乐的这个主题，其实只是暂时避开那可怕的现实而已，悲剧性的感觉并没有完全消失，在这里它又同第一主题的一个明朗的变形交织在一起，它的发展重又掀起一个新的高潮，现在它用整个乐队的全奏、特别是铜管乐器的威力，好象要把人们从那美妙的幻想中轰走。接着，那噩运的动机在定音鼓震天价响的助威之下，果真重又闯进来了。这是发展部的开始，现在进入了斗争的一个新阶段。在这里主要是第一主题的多方面发展，这受苦和斗争的主题之间的尖锐矛盾同样形成了许多浪潮，而且一次比一次紧张，而命运主题在长号上在第一主题的发展之中威严地出现，又强调说明了热烈反抗的情绪同冷酷无情的命运之间的搏斗之激烈。由于音乐发展的需要，再现部从第二主题开始，构成了倒影式的程序；而当命运动机再一次闯入时，音乐进入宏伟的尾声。在这里，速度加快了，音乐充满了激越不安的情绪，第一主题同命运主题的音调戏剧性地交织在一起，这无法解决的矛盾折磨着人的感情，悲痛几乎达到了绝望的程度。这是第一乐章所展示的斗争的最后阶段，但是，象贝多芬的《第五交响曲》一样，在这里，在这沉重的现实同转瞬即逝的幸福的梦幻之间的交替更迭中，热切的反抗暂时还未能找到预期的结论；斗争还将继续，但是目下暂时以悲剧告终。

第二乐章具有抒情小歌曲的特点，用复三部曲式写成，变奏的原则对整个乐章的发展起着很大的作用。

这一乐章的中心内容是抒情的回忆和梦幻，用作者的话说，"这是一连串的回忆……想起了很多往事。有过青春的热血沸腾和生活顺适的欢乐时刻，也有无法挽回的损失的艰难时刻。所有这些都已经成为遥远的过去了……"淡漠的回忆和平静的情绪，继续了第一乐章第二主题的发展，但总的说来，它同前一乐章的折磨人的戏剧性形象是一个鲜明的对比，使人们暂时忘怀那悲剧性的冲突和紧张的斗争。

乐章的第一个大段落包含两个歌曲性的主题。第一主题一开始便由双簧管独奏奏出，它悠缓、纯朴而典雅，但有点悲戚，弦乐器用拨奏的和弦轻轻地伴随着它：

例120



这是一种真挚而流畅的叙述，它的二度进行的音调切近于前一乐章第一主题和引子的第二个"叹息"动机，从而使这朗诵式的音调具有相当淡漠的神态，只是当它交给大提琴复述时才蒙上了一层温暖的色彩。乐章的第二主题较为明朗、活泼，带有进行曲的因素：

例121



这两个主题在进行变奏反复和发展时，第一主题一度结合进长笛的断音乐句，气氛活跃亲切，好象微微露出一丝笑容似的。乐章中段转入大调，速度比前加快，它的舞蹈性主题同前后两段形成非戏剧性的对比：

例122



这个主题的音调显然同前一乐章第一主题也有联系，但是它的进行紧张而猛烈，并发展到乐队强有力的全奏，成为乐观、崇高的感情的体现，反映出对生活的不可遏制的意志和对幸福的企望，好象是最后乐章的情绪的先现。当主题在乐章的最后一段再现时，配器已不相同，第一个如歌的抒情主题现在改由小提琴奏出，而它的最后一次陈述在尾声中则由大管担任，这样，基本上完整地表达了从明朗的期望到深沉的忧郁这全副感情色调。柴科夫斯基热爱生活、渴求幸

福的思想，在这一乐章是通过回忆和梦幻来体现的，而"在沉缅于往昔的回忆时，既忧郁，又有点甜蜜。"

同第二乐章一样，第三乐章也暂时远离那些戏剧性的形象，进入另一种情绪氛围。但是，如果说第二乐章是对过去的生活道路的抒情回忆的话，那么，第三乐章则转向日常生活存在的一些景物。这是一首别出心裁的诙谐曲，它的前后两段只用弦乐器拨弦奏出，仿佛是在模仿民间拨弦乐器乐队，例如三角琴乐队的音响，它的主题进行急促、活跃，从音调上看显然与前一乐章的中段同出一辙：

例123



这就是作者所说的"想象的自由驰骋"，它虽然带有一种奇特的幻想色彩，飘飘忽忽，模糊不定，但是音乐的舞蹈性特点却是无庸置疑的。乐章的中段特别富有民间生活色彩，起先是"街头小歌曲"的场面：双簧管的长音打断了弦乐器拨奏的"飞快"进行，然后引出了民间舞蹈性的旋律，这里木管乐器组的单独演奏，也是为的模仿民间乐队的效果：

例124



随后从铜管乐器组轻声传来进行曲的节奏，这就是"军队的行列在远处什么地方走过"，接着，"街头小歌曲"同进行曲的曲调按对位的方式交织在一起，然后直接转入乐章基本主题在最后一段的精确再现。最后，在尾声中，本来由弦乐器组、木管乐器组和铜管乐器组分别演奏的三个主题，现在交织在一起轮流重现。作者运用这些鲜明的民间生活画面的连续呈现，为过渡到民间节日欢乐的最后乐章铺平了道路。

最后乐章在整部作品的思想和艺术构思中起着很重要的作用，它用乐观的信念总结了这出戏剧的发展。"如果你在自己身上找不

到快乐的理由，那就看看别人吧。到人民中间去吧。看看他们如何善于行乐，如何沉浸在漫无节制的欢乐感情之中”。这是柴科夫斯基为这一乐章所作的说明，他从个人与集体的关系中去探索现实与幻想、个人与社会之间的矛盾，他那“活下去毕竟还是可能的”结论也是由此得出的。

这一乐章采用自由的回旋曲形式写成，其中结合着变奏曲和奏鸣曲的一些因素。乐章从一个急速有力的齐奏主题开始，它一下子便把音乐引进节日欢乐的喧腾气氛中来：
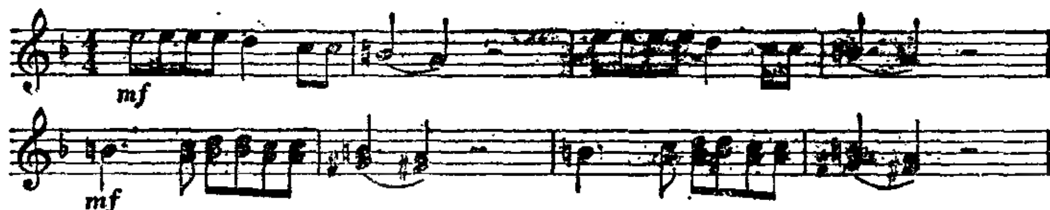
例125

Allegro con fuoco
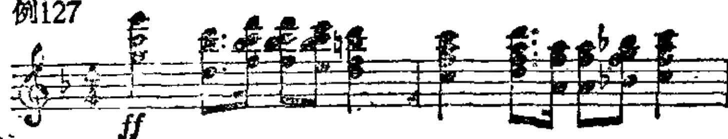


这是饱满、积极而有力的人民群众的形象，在音调上，不难看出，它同前一乐章的“街头小歌曲”的高潮和第二乐章中段强有力的全奏都有联系，是先前的旋律型的更新节奏的变体。除此之外，还有另外两个主题参与这一乐章的音乐的发展，其中一个是真正的俄罗斯民歌《田野里有一棵小白桦》，这是作者早在童年时代就已熟悉的一首轮舞歌曲：

例126



另一个是民间舞曲性的旋律，它那清晰的节奏和全奏的力度，体现出勇士般的力量和无尽的意志力，有时几乎是凯旋式的：

例127



在所有这三个主题的发展中，《小白桦》主题的变化最多，有时它具有抒情和悲戚的特点，而有时则显得严峻和凄厉。这个主题的性格变化首先是由转换乐队色彩的手法促成的，例如，它有时只用双簧管和大管演奏，另外用弦乐器组的拨奏和三角铁相伴．但有时它却出现在长号、大号和定音鼓的声部之中；有时由于在旋律中引入半音进行而强化它原来的悲戚的性格，但更显著的是通过放宽或者紧缩它的节奏而改变其紧张度。《小白桦》的主题揭示作品主人公的形象的各个侧面，从温柔的恳求和悲伤的怨诉一直到威严的挑战这一系列心理刻划的微妙变化，但总的说来又不减弱节日的昂扬气氛。但是，突然间命运动机的闯入破坏了节日欢乐的情绪，它似乎告诫人们斗争尚未结束。不过这段穿插毕竟并不久长，音乐重又现出欢乐、明朗的形象，终曲的第一主题的再现加快了音乐的进行，这部交响曲最后用F大调主和弦的长时间轰鸣作为结束。

《曼弗雷德》交响曲

——据拜伦诗剧题材写成的四个场面

（b小调　作品第58号）

拜伦的哲理诗剧《曼弗雷德》（1817年）反映了在启蒙主义“理性王国”因法国革命失败而破灭之后作者对人类命运的思考。剧中的主人公曼弗雷德对知识和生活都已感到厌倦和失望，从而放弃对生活的任何探求，他不愿再在人群中生活，独自躲在阿尔卑斯山上人迹不到的一座堡寨中，一心寻求遗忘和死亡。但是尽管内心如此沮丧，他依然表现出鲜明的叛逆性格，他退出生活为的是不同生活妥协，他拒绝向诸命运之神和众精灵之王屈膝，拒绝修道院院长的挽救，宁愿孤寂地死去。关于曼弗雷德这一题材，在1848—1849年间，德国作曲家舒曼曾经用音乐加以体现过，舒曼的音乐还受到柴科夫斯基的极力推崇和赞扬。因此，在1882年当巴拉基列夫把这一题材推荐给柴科夫斯基时，他并不怎么感兴趣，只是到1884年年底在他游历瑞士从阿尔卑斯山感受到深刻印象后，才决心把它写成一部交响曲。不

过，显而易见，拜伦在他的这出诗剧中初次形成的“世界悲哀”哲学，同柴科夫斯基身处的八十年代反动桎梏下的俄罗斯生活现实是那么近似，而曼弗雷德的形象在很多方面同柴科夫斯基最后两部交响曲（《第五》和《第六》）的主人公又是那般切近，应该说，这才是作者终于决定采纳巴拉基列夫的建议的真正原因。

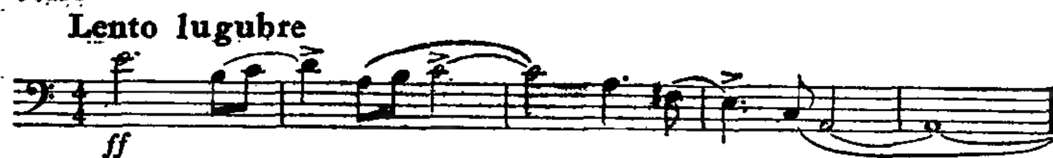
《曼弗雷德》虽然叫做交响曲，但是它的第一场同一般交响曲的第一乐章惯常采用的奏鸣曲形式的概念毫无联系，它的基本主题缺少足够的有机发展，主导动机的穿插转瞬即逝，这同严格的交响曲的概念都不相符合，因此从形式上着眼，把《曼弗雷德》看作交响曲的一个变种或者标题性组曲可能更确切一些。

第一场音乐在整部交响曲中含义最深，作者之所以曾特别为它而感到“自豪”，并不是偶然的。这一场音乐最深刻和概括地表现了作品的基本思想，是曼弗雷德的一种“心理描写”，作者为这一场音乐标上的文字说明是这样：

“曼弗雷德在阿尔卑斯山中徘徊。由于为人生种种奥秘的问题所苦恼，为毫无指望的强烈痛苦和对罪恶的过去的回忆所折磨，他熬受着极大的精神苦难。曼弗雷德完全陷入神秘魔法的控制之中并威严地同地狱的强大势力交往；但是世上没有任何人或任何东西能够满足他徒然追求的那唯一的‘忘怀’。对他热恋过而死去的爱丝塔蒂的回忆撕碎了他的心，曼弗雷德极度的绝望永无止境”。

第一场的音乐直接从曼弗雷德的主题开始，这个主题也象作者的《第四交响曲》的引子主题一样，可以说是全曲的真正核心。为了强调曼弗雷德内心的孤独，这个主题的第一次呈现由大管和低音单簧管齐声奏出，只有弦乐器用一些短促而沉重的和弦伴随着它：

例128



这个音响严峻、低沉的主题集中体现了主人公形象的一些基本特征，可以感觉得到这位渴求解决人生中一些可咒的问题的曼弗雷

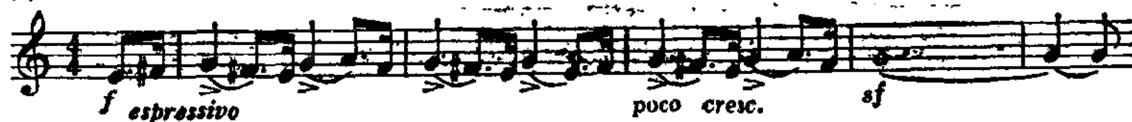
德的孤高和傲然的力量以及颓丧深受折磨的痛苦。它从悲伤但断然的动机开始，然后以饱尝忧患和痛苦的音调结束，其中已经开始显露出这主题本身存在的矛盾。紧接着，这叹息和怀疑的音调便为一个积极有力的新动机所代替，这个主题对曼弗雷德的形象的进一步发展，同样起着很大的作用：

例129



这两个主题经过长时间的有力发展之后，当我们又一次听到曼弗雷德主题重现时，它已经改用更快的速度(Piu mosso)，由铜管乐器组奏出，它的音调听来也已经完全不是原先的犹疑和哀叹，而是积极而紧张，变成一种热烈的抗议。这时候，曼弗雷德的形象具有叛逆和勇武的特点，它那清晰鲜明的主题穿过全乐队的旋风般的经过句，音乐一次次地飞腾起伏。但是，最后当音乐到达极度紧张的瞬间，代表曼弗雷德执拗意志的主题好象遇到了某种无法克服的障碍，它悲伤地低垂下来，转入长号阴暗的低音区，并在那里凝固住了（全乐队的休止）。随后当音乐再起时(Moderato con molto)，曼弗雷德主题的最有力的动机具有悲叹和责备的神情，这时出现过新的动机：法国号的独奏宛如从阿尔卑斯山上传来的号角声，但它同样是曼弗雷德的形象的侧面描写：

例130
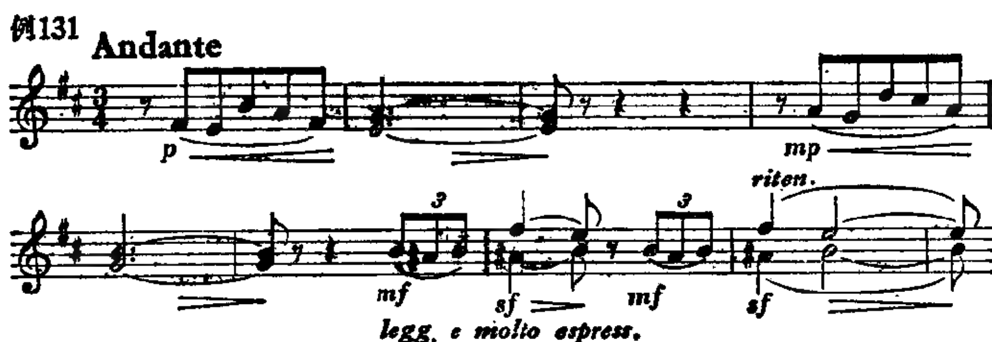


这个痛苦和悲哀的主题两次重复之后，由于找不到任何反应便销声匿迹，撇下了曼弗雷德内心的绝望斗争。在这个严峻的时刻，极度的悲伤甚至使他想到死亡，可是，这绝望的呼喊都还没有停息，应命运之神的召唤而来的爱丝塔蒂的幽魂轮廓已经隐隐出现了，这就是在曼弗雷德想象中出现的死去恋人的明朗形象。爱丝塔蒂——这就是柴科夫斯基的主人公所竭力追求的崇高而快乐的人的形象，接

近于他的最后三部交响曲中的抒情主题，这是幸福的象征，曼弗雷德在现实中渴慕着它但又不可能找得到它，正如拜伦在原诗中所描绘的那样：

"我曾在静谧的夜里呼唤过你，
从寂静的树枝上，惊起了酣睡的鸟群，
唤醒了那些野狼，并使山上的那些岩穴，
都熟悉了你那徒然地回响的名字，
回声应答着我——许多东西应答着我——
那些精灵跟人们——可是你总是默然无声。"

爱丝塔蒂的美貌，她的谦逊、温情、怜悯、微笑和眼泪，都藏在这如歌的主题之中，它的纯朴而温暖的音调用带弱音器的弦乐器加以体现。爱丝塔蒂的形象同曼弗雷德内心体验的悲剧形成的尖锐对比，雄辩地表明了对光明的理想的探求同现实生活之间是如此之不协调。



这支美丽的爱情旋律显然情绪有所抑制，它的进行时快时慢，有时也类似叹息。但是这毕竟不完全是遥远的回忆，它在音乐的发展中也有过积极的作用，在高潮中还转变为现实的形象，体现出生活本身的美。可是曼弗雷德的悲剧性命运，也象柴科夫斯基的其他许多主人公一样，现实不可能让他保住这光明的理想，生活对他说来依然象"荒凉的沙漠"一样，它象落潮的波涛一下子又把他抛回那不可测度的思想深渊，在这浪涛的冲击下：

"什么也没有留下，除了那些尸骸、
破船、岩石和苦味的海草。"

这就是曼弗雷德重又被抛入的现实的本相，在这里，第一场最后

这一段音乐具有格外紧张的戏剧性和悲剧的激情。好象是为这出戏剧的主人公预示出路似的，柴科夫斯基此时赋予曼弗雷德的主题一种葬礼进行曲的特性，这从它那缓慢艰重的步调、伴奏中持续反复的节奏型的紧张搏动，以及乐队的阴暗而浓重的音响中都可以感觉得到。至于旋律本身也发生了变化：它变得更为紧张，聚集着全部意志力以热切对抗那破坏生活和幸福的势力，最后用以结束这一场音乐的强力和弦的断续敲击，仿佛是内心痛苦的痉挛，情绪倍加激烈。

第二和第三场的音乐都是画面性的间奏曲，其中曼弗雷德的精神戏剧仿佛退居第二位。这里引入大自然和山民生活场面，以衬托出主人公的悲剧性的孤独，说明生活的美和欢乐就在曼弗雷德身旁，但是所有这些并不能使他那备受折磨的心灵得到一点安宁。

第二场："阿尔卑斯山的魔女在瀑布急流上的彩虹中出现在曼弗雷德面前。"

这是一首疾速、轻快而典雅的诙谐曲，它那幻想性的诗意场面充满着大自然的明朗的色彩和美，一如原诗的叙述：

"还没有到正午——彩虹的光线仍用着
天空的各种颜色，笼罩着那条急流，
越过山崖险峻的绝壁，荡漾着
一片银色波动的光柱，向前
抛射着它那象泡沫一样的光芒。"

为了同原诗的这个意境相适应，柴科夫斯基在这里运用一系列轻快和典雅的进行，特别是木管乐器的顿音与弦乐器出奇地闪现的音型，以及乐队色彩的急剧转换，有声有色地描绘出这同样透明的音的急流来。这里使用着众多的动机，例如长笛的顿音，弦乐器上的切分音，木管乐器的呼应，三连音的连续进行，以及以固定低音式的三

例132
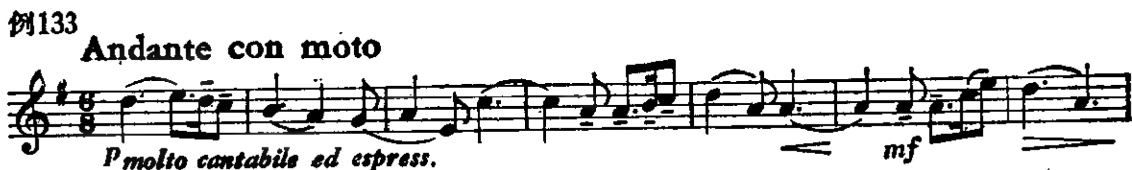


连音为背景的长笛的泛音等是。这首诙谐曲的中段是一支令人深感亲切的美妙旋律，先由第一小提琴奏出，两个竖琴以其轻快而透明的和弦相伴(见例 132)。

这就是代表阿尔卑斯山上美丽的精灵的旋律，它转经单簧管、长笛、大提琴、大管相继反复奏出，始终保持它那均匀的进行，甚至在乐队全奏时仍然如此。但是，在这段明朗而欢乐的音乐进入高潮的时刻，曼弗雷德的悲剧性主题突然闯入，这好象又提醒人们想起了人世间的苦难似的。接下一段又是原先那个瀑布的场面，只是在结束时，为了同主人公周遭的生活景色相对照，柴科夫斯基使曼弗雷德的形象重又露面，然后音乐便和它所要体现的一切景物逐渐隐去。

第三场："田园诗。山民的淳朴、清贫和自由自在的生活场面。"

这一场由三种音乐素材组成。第一个是双簧管的安宁、闲逸的咏唱——这基本主题写在G大调上，它象牧歌一样以其纯朴和诗意的美而引人入胜。但是，为了表明曼弗雷德厕身在这美丽的画境之中，这主题在转入B大调的一次变奏之后，曾穿插进一段法国号悲伤的独奏，这个代表曼弗雷德的痛苦的动机，原是我们在第一场音乐中早已熟悉的：

例133



第二个是一支牧笛式的曲调，写的是山民的舞蹈，这支旋律虽然比较简短，但它那活跃的进行和分明是二拍子的节拍，一下子就刷新了乐队的色彩，它丰富了前一主题的田园诗形象：

例134



第三个就是充满痛苦和悲伤的曼弗雷德的形象，用以同"自由自在的生活"的那种平和而富于诗意的场面相对照：牧歌主题的一次圆

舞曲式变奏的欢快旋律（Piu animato）突然戏剧性地被曼弗雷德主题所打断，这是小号紧张强调喊出的声音，但是，为了宣告主人公的悲剧性命运，回答曼弗雷德主题的却是从远处传来的凄凉的钟声，然后曼弗雷德又在他那痛苦的动机中出现。这一场音乐在前两个素材的再现后，以明朗恬逸的牧歌作为结束，最后这自由自在的生活终于也在曼弗雷德面前渐渐消失了。

第四场："阿里曼的殿堂。地狱的宴饮。曼弗雷德在狂宴中出现。爱丝塔蒂的幽魂应召显灵。曼弗雷德得到饶恕。曼弗雷德之死。"

最后一场音乐是戏剧化的，很多情节描写集中在地狱的统治者阿里曼的王国。阿里曼在拜伦原诗中是一个譬喻性的形象，寓意为世界的罪行的代表；至于宴饮的场面则是柴科夫斯基加进去的，它一开始便呈现在听者面前：

例135



这是基本的音乐主题，分明是从第一场音乐的第二个主题蜕变出来的，它的曲调进行生硬笨拙，再加上节奏的强调，仿佛一瘸一拐似的。这里，柴科夫斯基广泛采用复调发展的手法，例如模仿和赋格段等，使音乐的脉搏跳动得格外急速。此外，由于使用各种打击乐器，如定音鼓、钹、大鼓、铃鼓、三角铁和锣等，其凛冽、刺耳的音响也使这宴乐场面添加幻想性的色彩。当酒兴正浓时分，传出了疯狂、粗野的舞蹈动机（英国管、低音单簧管和大管），还夹杂着长笛和双簧管的尖刻啸叫：

例136



这支类似东方舞曲的粗犷舞蹈经过反复发展之后遽然中止下来，曼弗雷德的出现引致剧情的转折——这段缓慢的穿插（Lento）打断了地狱的宴饮。但是不一会儿，这宴饮和狂舞重又继续下去，直到

曼弗雷德再次出现时才引入召唤爱丝塔蒂阴魂的一段充满魔幻的音乐。这时，弦乐器带上弱音器，爱丝塔蒂主题的片段在两个竖琴上上下下的滑奏中若隐若现，最后当它終于出来宣告曼弗雷德的幸福彻底破灭时，同第一场相比较，它的音调更加悲切，它的陈述也更为简短。爱丝塔蒂幽魂的出现直接引入这出戏剧的结局——曼弗雷德之死，即第四场的尾声。现在又可以听到第一场结尾的葬礼进行曲，曼弗雷德的主题作为整部交响曲的基本形象发展成为全曲的最高潮，概括体现了全曲的悲剧性思想。最后出现一段庄严的安魂曲，曼弗雷德的新主题在中世纪的严峻歌调《愤怒的日子》的背景上，出现在管风琴的平静而宏伟的圣咏中，他終于得到宽恕了。曼弗雷德的赎罪的结尾同拜伦原作的立意是不相符合的；曼弗雷德在同这阴暗的现实的对抗中虽然没有找到出路，他却至死不屈服，而在这里，他的灵魂却凌空高飞了。

第五交响曲
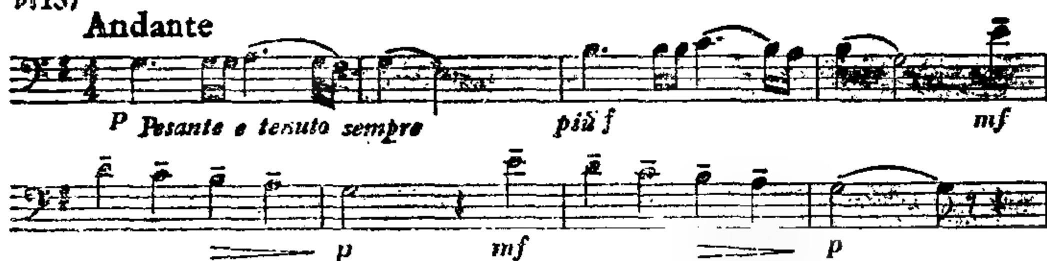
（e小调　作品第 64 号）

《第五交响曲》在 1888 年暮春当柴科夫斯基移居克林附近风景如画的庄园时写出。八十年代末期是他创作活动的秋天，这秋天为他带来了最成熟的果实，《第五交响曲》便是其中的一个。
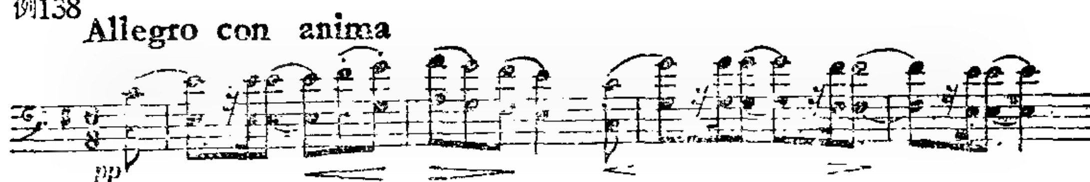
从《第四交响曲》开始，柴科夫斯基进入他的创作的第二个时期，到 1888 年这十一个年头当中，他的创作生活充满了不安和矛盾的色彩，在交响音乐方面，他的标题交响曲《曼弗雷德》的悲剧性形象，就同他那象抒情诗一般的三首管弦乐组曲构成强烈的对比，但这种矛盾在《第五交响曲》这部巨著中表现得特别尖锐。《第五交响曲》没有公开发表的标题，但是从保存下来的作者的记事册中可以看到，它的标题性构思同《第四交响曲》有很多相近之处，而表现在音乐的形象上，二者的特点也颇为相似。这里也有一个“命运主题”，但是在《第四交响曲》中，“命运主题”主要代表一种外界的力量，而在这里它却存在于自我之中；在《第四交响曲》中，“命运主题”只是在第一和第四乐

章中出现，而在这里，这个命运的阴暗形象作为一种主导动机，却贯串着所有乐章，并通过各个阶段的发展最后在终曲中变成一支胜利和狂欢的颂歌。

象《第四交响曲》一样，《第五交响曲》也直接从"命运主题"的叙述开始——这是第一乐章的引子：



这个主题由单簧管奏出，它那阴暗的音色和伴奏中弦乐器的沉重和弦强调出的均匀步伐，在听者意识中形成关于死与灭亡的印象——这支类似葬礼进行曲的主题，同作者原先想在这引子中表达的"对命运、即对上帝的无法预知的律令的绝对顺从"是十分相近的。至于这一乐章的第一主题，它同引子主题保有千丝万缕的联系：它的前半部分具有意志力的命令式音调，直接从引子的主导动机衍化出来，它的后半部分按小调自然音阶下行的连续进行，则是我们在《第四交响曲》的引子中已经熟知的。这个主题是叙事性的，它的音调富有讲话的韵味，它的第一次陈述甚至也沿用引子主题的阴暗音色（单簧管加大管）：



这是在斗争中显得疲惫不堪的人的苦难和激情突发的形象，表示着人对命运的反抗。它的音调象暴风雨一般不断在增强，它的感情色调不断在起变化，这一切都使它完全符合于作者的构思——"怀疑、怨诉、谴责"。这个主题在整个乐章中有着特别广泛的发展，它确

定了音乐的戏剧性特点。很快地，节奏变得更加活跃、有力，情绪发生激烈的变化，达到相当紧张的程度，但在进入乐章第二主题之前的过渡中，出现过一些新的乐句，先是连接段疑问式的热情音调，它满怀抑郁，多愁善感：



这个新主题的多次反复，把音乐引入明朗的 D 大调，这时，木管乐器的五度下行的音型与弦乐器按音阶上行的流畅进行，好象是自然界的唧唧细语同人的感情的温暖起伏的交融、更替，这里有春日带来的最初的风声，有追求光明的抒情热潮；这里的大自然的召唤和回应，很自然地为抒情圆舞曲式的第二主题的进入做好了充分的准备：

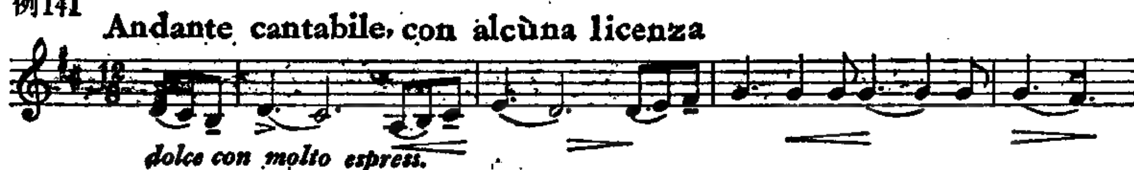


同乐章的第一主题形成对比，第二主题的明朗色彩仿佛创造了幸福和希望的境界。柴科夫斯基在这里采用生活音乐的体裁，使这支旋律具有圆舞曲的某些特点。现在，也象《第四交响曲》那样，好象把一切忧郁的东西全都忘怀了，这就是作者构思中想要表达的："不投身于信仰的怀抱吗???"不难看到，在突然沸腾起来的高潮中，法国号和长号的军号式合奏的插入，使这美妙的旋律得到了最强有力的体现，接着出现的连接段主题，又丰富了整个乐队的音响，唧唧细语变成了狂喜的呼喊，这一切仿佛在庄严地宣告抒情因素的胜利似的。但是，这些明朗的形象究竟未能克服掉阴暗和悲悼的感情，这阵热潮过去了，原来的凄凉的情调又露头了，法国号用五度下行的音型引入戏剧性的发展部。不过这音型在开始时变成小调，深藏着阴郁的心情，似乎成为已经暗淡下来的欢乐的象征。整个发展部总是笼罩着

不安的色彩：在旋律的激烈的回旋和冲动的呼唤中，欢乐的情绪消失了。可以说，这发展部就是这样以其本身的特点也使整个乐章强有力地戏剧化了。在乐章的再现部中，叙事性的第一主题开头只由大管奏出，显得比前更为阴郁，而原来第二主题的明朗的形象也模糊了一些。最后，这一乐章的尾声好象是按《第四交响曲》第一乐章的尾声的模式写成的——用第一主题的素材构成的悲剧性音乐体现了苦难和绝望的形象，它那不停顿的奔驰表达出徒然的努力，音乐以主题的不安的进行渐次沉寂作为结束；暴风雨折磨着人们的心灵，夺去了欢乐的激情，要摆脱它似乎是很不容易的了。
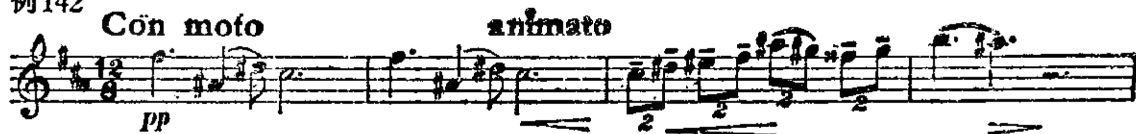
第二乐章无疑是柴科夫斯基的这一类型的作品中最热情横溢和广泛发展的明朗篇章之一，也许还可以称作整部交响曲的中心段落，因它比前一乐章更深刻地揭示向往幸福的形象。这一乐章用复三部曲形式写成，其主题之丰富和鲜有的美，乃是它的最突出的一个特点。乐章开始时的一小段引子，由弦乐器奏出的一系列圣咏式和弦组成，音乐的进行严肃、深沉、笼罩着一种阴暗的气氛。但是，随后而来的基本主题带来的却是同引子的暗影相对照的温暖的抒情音调，也就是同痛苦的绝望心情相对照的暮春的诗意——类此的明暗对比乃是这一乐章特具魅力之所在：

例141
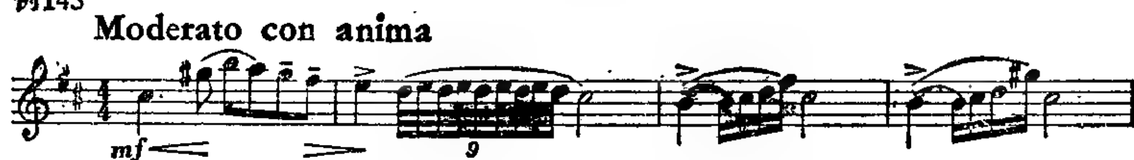


这支气度高雅的旋律用法国号的抒情音色来表达，它的一长段独白飘浮在弦乐器的温暖的音调之上，有时同单簧管的衬腔的自由模仿相交错，好象濛濛的夜色一样，有时散发出惨白的光芒，显出一种凝神沉思且略带伤感的情调，但它的咏唱又是那般严峻和昂扬有力，象是为减轻和摆脱主人公的愁绪所作的努力，它加强并发展了前一乐章第二主题的形象。乐章的第二主题明朗而率真，仿佛是对前一主题的回答，或者说是前者的补充：

例142



这就是作者在他的标题性构思中所要体现的那“一线光明”。现在音乐转入#F大调，主题首先由双簧管用它那牧歌风味的音色来表达，法国号的衬腔与弦乐器用三连音和弦构成的音响丰满的背景随伴着它。接着，这两个主题的第二次陈述，同样带有其它声部的很多活跃的衬腔和音型，不过，这一次第一主题改由大提琴奏出，从它的衬腔中滋生出法国号的“叹息”音调，加深了音乐的感伤色彩，它那微微飘荡的音调又象是静夜的风景描写；而第二主题则由小提琴和中提琴如歌地加以发挥，它充满激情，形成一阵阵旋律的浪潮，十分瑰丽。乐章中段出现一个美妙的新主题，写在#f小调上，由单簧管和大管独奏先后奏出，这支牧歌风的旋律又一次再现了林木青翠的大自然的声音：

例143



但是，这宁静迷人的情调并没有维持多久，在这个主题的几次反复中已经逐渐现出焦虑和不安的神情，音响在增强，这时命运主题又以其雷霆万钧之势突然闯入，掀起了乐章的第一个戏剧性高潮，它好象是对“一线光明”的否定：“不，没有希望”。这段穿插虽然为时不长，但留下了无法磨灭的痕迹。在全乐队的休止之后便是开头一段音乐的再现，乐章的两个主题象河水泛滥一样无比宽广地自由流泻，并导入另一个高潮，但它又一次被恶毒的命运主题打断，不过最后情绪重又明朗起来，整个乐章以“一线光明”的主题的平静而温柔的乐句作为结束。

第三乐章是一首典雅的圆舞曲。柴科夫斯基用于交响曲中的圆
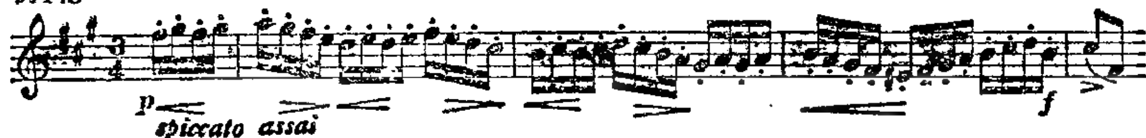
舞曲，就象十八世纪作曲家的交响曲中的小步舞曲那样，是为大型曲式的结构原则的需要而设的。在《第五交响曲》中，这首圆舞曲则是用来同前两个乐章中内容深刻、形象众多的主题的交响性发展形成明朗的缓冲性对比。因此，这里并没有什么概括性的深刻内容，它的音乐本身特别轻盈、娇媚，纯粹是一种用生活音乐展现的游戏世界。这首圆舞曲由三个明晰的段落构成，音乐直接从圆舞曲主题开始，在经历过焦虑、惆怅和热情的起伏之后，现在，在观看这诗化的沙龙的婆娑舞姿时，个人的苦难好象暂时被忘怀了。

例144



这个主题先由小提琴奏出，富于歌唱性的风格，但是它的抒情特点并没有得到发挥；它的反复陈述有时充满温暖和强烈的情绪，有时却显得严峻而暗哑、几近于神秘和不祥。乐章中段传达出一种紊乱的气氛，逸出了沙龙的范围，这里，较多地倾向于冬日的色彩，长笛的闪烁和小号的断奏都加强了这种效果：

例145
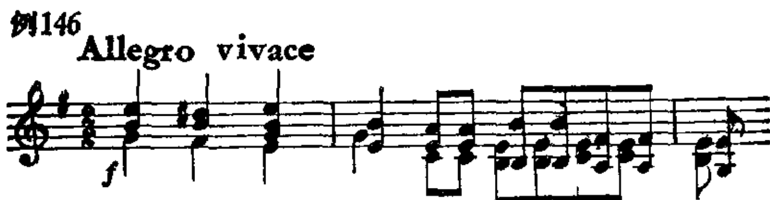


继乐章基本主题的反复之后，在尾声中，当乐章接近结束时，命运主题在单簧管和大管的浓重而阴暗的音色中出现，由于它具有适应于圆舞曲的形貌，显得很隐晦、神秘，不过，尽管它只是偷偷地短时间混迹于舞蹈节的圈子之内，它那严峻的色彩毕竟还是把这轻松愉快的舞会好象推得远远似的。柴科夫斯基的主人公希望同大家一样，投身到舞会这迷人的生活领域中去，但是他并没能如愿以偿。

最后乐章经前一乐章的圆舞曲转入，如果导至全曲的乐观结局，那是合乎一般情理的。但是，在这里，音乐一开始，命运主题一扫以往

的阴暗和不祥的色调，立即以节日的凯旋进行曲的全新面貌出现，这样一来，在对这一乐章的解释上必然地会出现分歧。有人认为命运主题虽然贯串整部作品，但它在最后乐章中已经被不可抑制的欢乐所战胜，一切恐惧仿佛全都消失了；也有人认为命运主题在最后乐章中虽然改为E大调，但它的结构并没有实质上的变化，它在这一乐章中的多次反复，始终保持它原来的特点，因此他们把它解释为："一具骷髅披着节日的盛装，在大街上神气活现地行进着"。的确，在柴科夫斯基的最后三部交响曲中，《第五交响曲》是最复杂的一部，而其中的终曲又是最矛盾、最不平衡的一个乐章。

用命运主题写成的引子篇幅较长，配器也很独特，开头是小提琴和大提琴的齐奏，大号和低音提琴则给用来强调它的进行节奏，不时还穿插着庄严隆重的号声；后来，在它的发展中出现过全部铜管乐器的合奏，它那合唱风味的和声带有宗教的色彩。可以说，这里的引子同样很好地表达了第一乐章的标题性构思——"不投身于信仰的怀抱吗???"。但是，作者实际上并没有履行这样的诺言。紧接在引子之后出现的基本主题，完全是一首欢乐而有力的俄罗斯民间舞曲，它同引子之间构成惊人的对比：

例146



这一乐章用类似回旋曲或奏鸣曲形式写成，除了这个基本主题的狂热发展之外，还出现过双簧管的音型和小提琴的乐句，以及纷至沓来的人群的踏步和嘈杂声（大管、定音鼓和低音提琴的步调）。命运主题的闯入一度打断了舞曲的热潮，但在这时候，它更强调严峻而焦躁的号角合奏的特点。最后在乐章的尾声中，铜管乐器和低音弦乐器提供了庄严隆重的进行节奏，木管乐器则以三连音音型的回旋渲染兴高采烈的节庆气氛，在这有力的背景上，弦乐器宽广而雄浑地奏出的大调的命运主题，后来甚至席卷整个乐队，这个进行曲主题在这里具有光辉灿烂的形貌。这辉煌而热烈的尾声肯定了明朗胜利的

因素，它以节庆般的庄严气氛结束整部交响曲。

《第五交响曲》最后乐章虽然还不够生机勃勃，但它毕竟还是十分动人的；柴科夫斯基在这最后乐章中没有给他所提出的问题作出全面的结论，但是力求肯定意志力的胜利，肯定自我斗争的乐观主义结局，肯定战胜痛苦和怀疑的勇敢精神，这一切对那些经历着苦难的人们说来都是特别感到亲切和珍贵的。苏联卫国战争期间，有一个受重伤的战士，就曾把这最后乐章说成是“表现生命、欢乐和幸福的音乐”；苏联女英雄卓娅就义后，舒拉和他母亲有一次在收听电台广播柴科夫斯基这《第五交响曲》时，舒拉也曾那样确信地说：“你看吧！在胜利的那一天，一定要演奏这部交响曲的终曲的。”

第六交响曲《悲怆》

（b小调　作品第74号）

柴科夫斯基的最后三部戏剧性交响曲（《第四交响曲》到《第六交响曲》），由于思想内容和情绪氛围彼此相近，时常被总称为悲剧的三部曲。这三部作品在揭示人的精神悲剧以及个人同周遭现实之间的尖锐矛盾方面，都达到了真正的哲学深度，其中每一部作品又分别反映这出悲剧的发展的不同阶段：《第四交响曲》可以说是悲剧的第一幕，在那里，展示着个人的悲剧性体验的内心世界，可以看到外界的宿命力量的干预，但是最后的节日气氛给这一幕带来了乐观的结论；在《第五交响曲》——悲剧的第二幕中，特别可以感到险恶力量的寒冷气息；至于《第六交响曲》，那已经是悲剧的最后一幕了，这里反映的是个人的悲惨遭遇，阴暗的力量终于用前所未有的威力把悲剧的主人公拖向死亡。柴科夫斯基的这部最后的交响曲，是他的带有总结性的代表作，是他的全部创作活动的终结，它特别深刻而有力地体现了个人的苦难和斗争，愤怒的抗议以及对生活、幸福、欢乐和爱情的热烈探求；这是作者对生活和世界的悲哀感受，其中关于内心的痛楚、逐渐熄灭的绝望、郁郁寡欢的断肠愁绪，表现得那样淋漓尽致，一个人真不知要经历多少苦难，才能写出这样的作品来，柴科夫斯基曾

说他把“整个心灵都放进这部交响曲”，这是一点也不夸张的。

柴科夫斯基的《第六交响曲》最初在1892年5月间开始构思，作者原先计划把它写成一部取名为“人生”的交响曲，从保存下来的草稿说明可以看到，它的内容是这样：“第一乐章全是激情，满怀信心，渴望有所作为，第二乐章是爱情，第三乐章是失望，第四乐章则以生命的熄灭作为结束”。但是当这部作品的一部分初稿粗略写出后，作者认为“其中并没有什么有趣的和令人喜爱的东西”，于是，除了把其中一部分素材改写为别的作品之外，他把这一稿全都扔掉了。1893年2月间重新谱写并在同年9月间完成的《第六交响曲》的新稿，并没有完全实现原先的构思，但是本来那些设想依然是现在这部作品的思想基础，作者用“悲怆”的标题来概括整部作品的中心内容，还强调说明它浸透着象“安魂曲”那样的情绪。《第六交响曲》套用古典交响曲的四乐章结构，但是作者从表达作品内容的需要出发，改变了当中两个乐章、特别是最后乐章的结构，使整个作品用慢乐章作为结束，这一点是全然不同于古典交响曲的既有传统的。
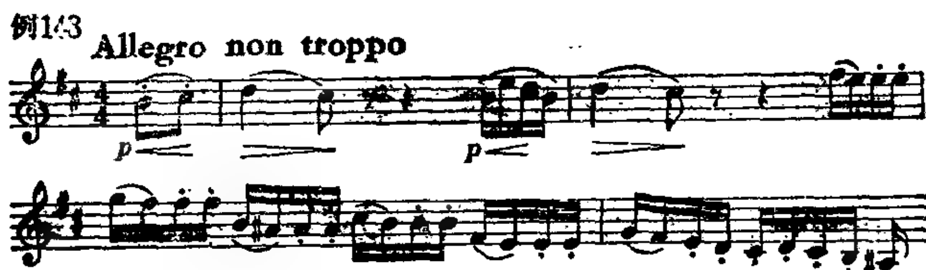
第一乐章从一段阴暗、深含抑郁的慢引子开始。同前两部交响曲不一样，在这段引子中出现的，并不是过去的命运主题，而是个人的沉重苦难的主题，这个主题不但在音调上为乐章的第一主题作好准备，它同时还是整部交响曲的思想内容的发端，决定整部作品发展的核心：

例147
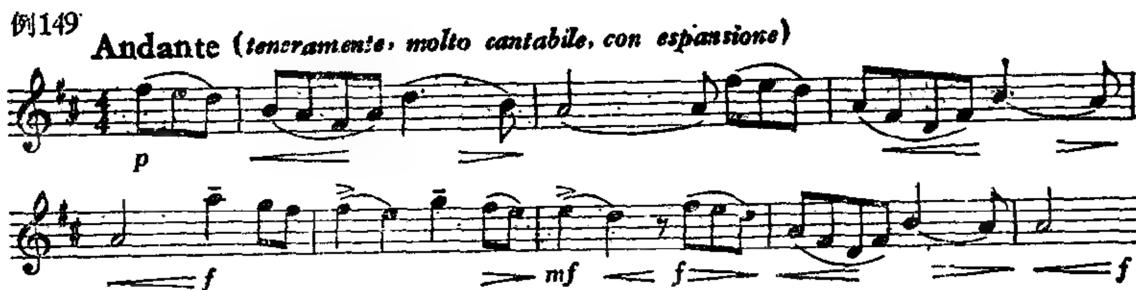


这个主题由大管在低音区用它那晦暗的音色奏出，这时候，陪伴着它的只有低音提琴半音下行的缓慢蠕动——这样的配器大大地加强了音乐的阴暗和悲痛的情绪和悲剧性色彩。紧接在引子之后，一个小停顿，音乐活跃起来，呼吸急促了，紧张的期待和不安的预感显然也加深了。现在由中提琴和大提琴奏出的第一主题，是从引子主题滋生出来的，但是它从原来的沉重呻吟变成焦虑的高吁长叹，饱尝

忧患的心灵振奋着，燃烧着渴望的火焰；这时候它的音调也失去原有的歌唱性特点，变成短促的、若断若续的一阵阵发作，显得特别惊慌不安：



这个主题的一些动机和素材，有时在不同的乐器声部中模仿出现，有时按复调的方式相互交织在一起，不断在变化和发展着。但是，同柴科夫斯基的其他许多交响曲不一样，这里的第一主题分明分成两个段落。在过渡到第二段时，在铜管乐器上出现的一个新的节奏型，成为这后一段的骨骼，它使第一主题的发展带有更为紧张的戏剧性，更加威严有力，形成了乐章的第一次小高潮。乐章的第二主题从中提琴的一个富有表情的乐句引入，这个晦暗不明但充满着想望之情的乐句打开了进入明朗的抒情世界的通路。现在，好象从迷雾中出现了对过去的一些回忆，正如作者所说，仿佛又呼吸到老家的空气，听到妈妈和一些熟人的声音，感到很甜蜜，但同时又教人不敢置信：

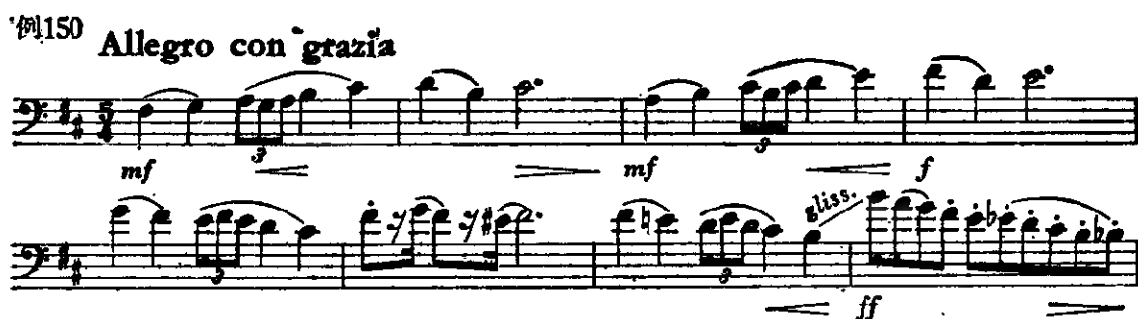


这个抒情的主题包含着多方面的深刻内容，体现了个人对幸福的充满诗意的崇高幻想，它的气息宽广、平静而堂皇，最富于歌唱性，五声音阶的进行使它显得特别清新，带弱音器演奏的小提琴和大提琴的特别柔和的音色，又为它增添了不少温暖、诚挚的感情。在这一
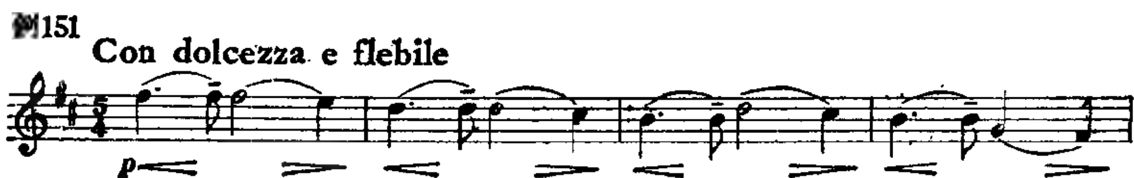
主题的第一次陈述之后，出现一段对比性的小穿插，这里的新主题以其向上进行的乐句同前一主题相对置，它的发展以不同乐器声部的模仿为基础，伴奏声部中的执拗不变地反复的节奏型，加深了它原有的不安情绪。总的说来，这段穿插同第二主题的关系是在保持统一的抒情情调的同时使音乐的发展又有变化，这仿佛置身于静观和激动的情调之间，象这样体现复杂的感觉和情绪的做法，在柴科夫斯基的作品中是相当典型的。第二主题的第二次陈述比前更为明朗(弦乐器去掉弱音器)，伴奏中的三连音音型的颤动，使这一主题显得更为激动不已。但是这抒情的喜悦给痛苦的心灵带来的只是一时的慰藉，这一丝反照的回光又渐次黯然减弱，最后只剩下单簧管孤单地沉浸在对这无比珍贵的回味之中。突然，全乐队猛然一击，把人们从幻梦中引回现实，这是发展部的开始。开头出现的断然决然的音型，是个人内心迸发出的狂风暴雨，它取代了这里所缺少的命运主题的作用。随后，整个发展部几乎全是发展乐章的第一主题，它的三次起伏形成了从悲壮的热情到痛心疾首的呼喊等色调变化，其中的赋格段曾经强化了音乐发展的紧张度，从引子主题新变化出来的一支下行级进的威严的小号声，又加深了悲剧性的色彩，至于小号、长号和大号在最紧张时刻奏出的一个教堂葬仪的歌调“与圣者共安息”，则使人想到死亡几乎是不可避免的；这里还有抗议的音调以及富有特色的切分节奏，想要摆脱焦虑和痛苦，但一切努力都是徒劳的。类此的紧张发展在乐章的再现部中依然不停顿地继续下去。在这里，第一主题的不安的音调变成严峻的呼号，变成绝望的哀哭，充满了断肠的愁绪，形成另一次新的悲剧性高潮；明朗抒情的第二主题也显得更为紧张和激动，它开始时还比较有所抑制，而到后来则带有极大的热情，好象力图抓住这美妙的瞬间不放，但是这毕竟只是一个温柔的幻影，只一会儿功夫它又不得不在一阵阵叹息和怨诉中消逝了。乐章结尾时的一小段尾声，是深刻的心理刻划的一个范例：弦乐器拨弦奏出一个不断地反复的下行大调音阶乐句，而在这均匀的进行曲式步伐声中，第一主题的音调先在铜管乐器上出现，然后又转到木管乐器上，它的节奏发生了很大的变化，好象在斗争中已经完全失去力量似的，

带有一种悲戚但平静的特点——饱受折磨的心灵在这里得到了抚慰，但它的创伤是无法治愈的。

音乐发展的下一阶段——第二乐章和第三乐章，都是以描绘其它景物的笔法来反衬原先的悲剧性主题；而其中的第二乐章，由于进一步发展明朗而抒情的形象，暂时脱离了阴暗的现实和悲剧性的矛盾冲突，产生了和缓的感觉，因此它不但同戏剧性的第一乐章，而且也同随后的两个乐章形成鲜明的对比。这一乐章用复三部曲形式写成，它的头一段是一首抒情的五拍子圆舞曲。这圆舞曲主题的节奏自由，伴奏活跃，显得特别流畅、灵活而轻快，大提琴的如歌的咏唱还为它添加了一种柔和而优美的色调，同作者的一些舞剧中的圆舞曲音乐十分相近：
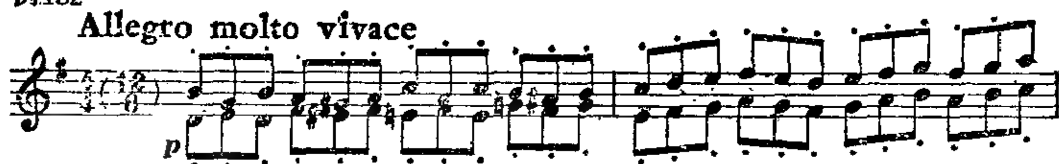


现在，作品的主人公移步来到这充满诗意的舞会之中，一个幸福的世界呈现在他的面前。但是，即便是这欢乐的舞会，依然无法排遣主人公的内心痛苦，幸福的世界在他看来只是一种可望而不及即的幻象，欢乐的旋律不免也带有伤感的因素。乐章中段是作者为这个痛苦的心灵所作的特写：悲伤的音调，二度下行的“呻吟”，在低声部执拗反复的持续D音，很容易使人想到第一乐章的悲剧性形象；这可怜的主人公孤零零地站在这里，他只能去回味过去的甜蜜和痛苦，他同这里的欢乐显得很不协调：



最后一段音乐重现了开头一段的明朗、娇媚的舞会形象，生活总是按它自己的节奏进行下去，而把作品的主人公的孤独抛弃一旁。但是后来这圆舞曲又有点戏剧化，特别是当它最后在长号上出现时更是如此。在整个乐章的尾声中，舞蹈的幻影消失了，仿佛周围的一切全都暗黑下来，出现一系列合唱风格的下行和弦乐句（先在木管乐器上，然后在铜管乐器上），接着，乐章中段主题中的叹息和哀求的音调在大提琴、木管乐器和法国号中喑哑地相互呼应着，它的存在打破了音乐的明朗情绪，重又使人想到第一乐章中那些二度下行的悲剧性形象。
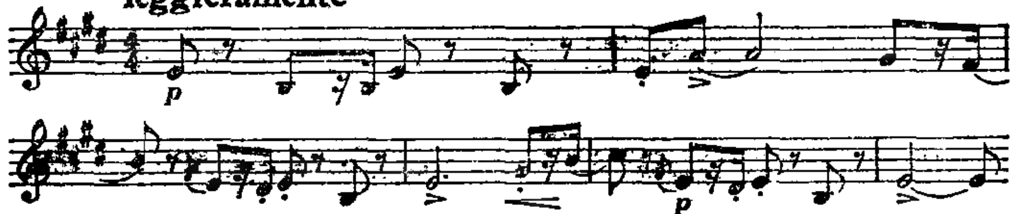
第三乐章是一首诙谐性进行曲，或者说，从诙谐曲转为进行曲，它把轻巧优美的诙谐性同进行曲式的坚强步调结合在一起；这里体现的纯属现实中的外界形象，很少有心理的内容。这一乐章用奏鸣曲形式写成，但删去其中的发展部，变奏的原则在乐章中起着很重要的作用。乐章的第一主题象旋风呼啸般地急速行进，它瑟瑟索索，神秘莫测，每一瞬间都在改变自己的怪诞形貌：它象烟雾一样虚幻，在焦虑不安中沸腾，有时充满光辉，生气勃勃，有时混混沌沌，令人生厌，这就是作品的主人公永远无法适应的生活本身，也就是主人公在同生活告别前的最后一次回顾：

例152



这里各种形象的集结和出没、涌现和飞逝，体现了现实与梦境之间的更替和交织，杂采纷陈的色调是它的最大特点所在。乐章的第二主题的幼芽，作为一种衬腔很早便在前一主题的进行中萌生，但那时它还十分纤弱，只是到后来才有其用武之地。这个主题的四度上行的音调，斩钉截铁的节奏，急剧的上升和疾驰，都使这一主题具有一种虽然有点机械、但终究十分刚毅有力的特点：

例153



这个进行曲主题的军号合奏式的音调，重又带回那倔强有力的形象，使人记起了在第一乐章中进行的紧张斗争还在继续；由于这一主题具有凶恶的特性，它在力度和音色等方面的多种多样变化中，有时象急流在奔腾，拥有压倒一切的力量，有时故意大叫大喊，令人震耳欲聋；有时显得冷酷无情，野蛮粗暴，有时又严峻雄壮，带有凯旋的风味。因此，有人着重于强调这一乐章的不祥和怪诞的一面，强调其中的黑夜的幻想色彩，把它比作敌视人类的力量，破坏人们的期望和意向的势力。但是，也有人为这一乐章作了乐观主义的解释，把它比作英雄主义的进行曲。一般说来，从柴科夫斯基的交响曲的基本素质着眼，英雄主义的解释未必妥当；这一乐章总的特点虽然同作者前几部交响曲的最后乐章有点近似，但是在这里，庄严的胜利进行曲的特点却有不同的意义——它只是用来强调最后乐章的悲剧性而已。

最后乐章体现了绝望和死亡的悲剧性形象。原先作者打算用葬礼进行曲来结束这部作品，但是后来他觉得连续出现两个进行曲在艺术上并不可取，就把这最后乐章作为一种悲悼的戏剧性独白处理；他发挥其中的抒情性因素，使它成为人的精神的美和对光明的生活理想的信念的象征——一个经受生活百般磨折的心灵，在死神面前已经不存什么幻想了，但它最后一次体尝经历过和感受过的一切，依然向生活致意。这一乐章的结构接近于没有发展部的奏鸣曲形式，乐章第一主题酷似第一乐章的引子，它的基本内容是悲剧性的体验和不可幸免的灭亡，其中含有的抗议的激情还使它增添了巨大而紧张的戏剧性力量。这个主题下行的悲戚旋律，乐句结尾的二度音调，极不稳定的和声（七和弦的交替），弦乐器的深情的色泽，使主题近似讲话一般的陈述显得特别热情而悲壮：

例154 Adagio lamentoso



同这悲剧性的主题相对置，乐章的第二主题是一个比较明朗的形象，它也是抒情性的，但更活跃、急速，其中虽然也出现叹息的音调，但它同宽广的咏唱结合在一起：

例155 Andante



这个主题转入关系大调，在法国号提供的三连音节奏背景上同样由弦乐器奏出，它同第一乐章的抒情主题十分相近，好象是对那些明朗的但不可能实现的幻想的模糊回忆。但是，后来这个主题在它的向上模进的发展中逐渐活跃起来，具有巨大的热情和紧张度，当它到达顶点时突然急骤下降，同时被乐队的轰然一击打断，戏剧性的呈示部便在这二度下行的动机同悲剧性的喊叫的朗诵性音调的矛盾冲突中结束。在再现部中第一主题更富于悲剧性，表达出苦难和绝望的情绪，它在几次反复呈现中着力渲染那喑哑、啜泣和呻吟、哀哭的音调，低音提琴长达十一小节的持续音效果(下属音E)和定音鼓不停的敲击，大大地加强了这个紧张的气氛。当这一主题最后一次陈述结束时，可以听到一声轻轻的锣声，这也是情节发展的一个转折：这个困倦的心灵，带着不可磨灭的创伤，在无法抚慰的恸哭和悲哀绝望的热潮中，终于投入永恒死亡的怀抱。接着出现严峻的葬仪气质的赞美歌主题，由长号和大号奏出，这就是对死者的安魂祷告，它的作用就象第一乐章中"与圣者共安息"的歌调一般。最后，乐章第二主题的沮丧、消沉的音调，在持续低音（小调主音）的背景上几次露面，然后逐渐停止呼吸，整个交响曲便在这悲惨的情绪中结束了。

柴科夫斯基的《第六交响曲》的内容具有哲学的深度，它的音乐形象鲜明易解，它的感情诉述格外纯朴真挚，所有这些都是他的这部

作品之所以特别感人的原因所在。这部交响曲也是列宁最喜爱的作品之一。
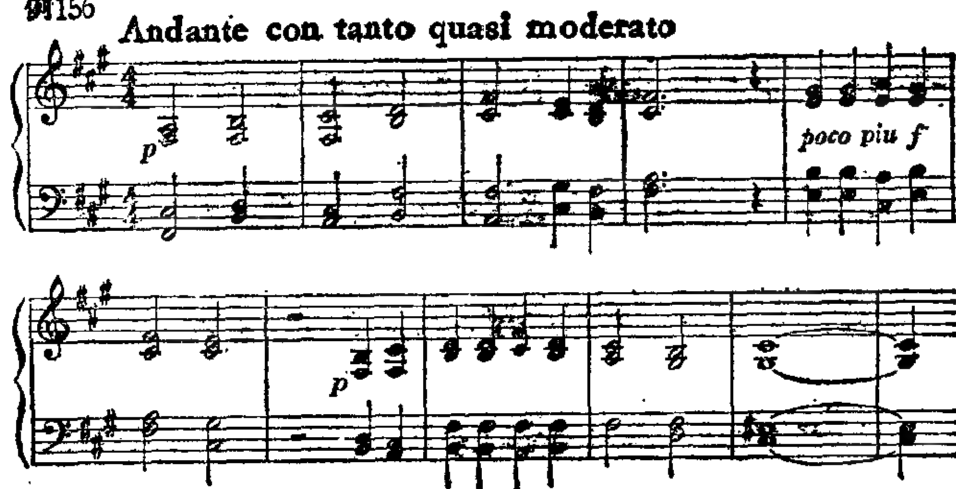
《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲

柴科夫斯基继他的前三部交响曲之后写出的戏剧性标题交响音乐作品——《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲和交响幻想曲《弗兰切斯卡·达·里米尼》，都是属于他的创作成熟时期的产物。《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲的初稿在1869年写出，1870年和1880年两次修改后定稿。这部作品是在巴拉基列夫的建议下写出的，为此作者把它题献给巴拉基列夫。
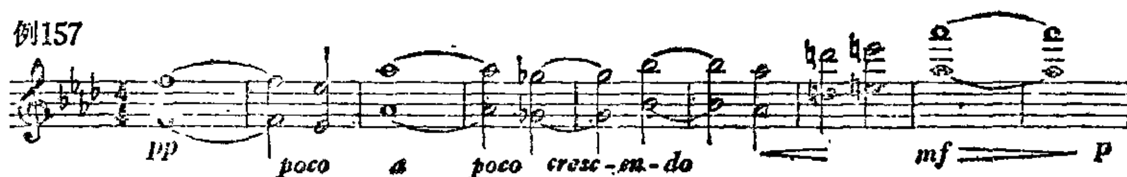
《罗密欧与朱丽叶》原是意大利的一个古老的民间传说，记述十四世纪在意大利东北部一座小城维洛那发生的一个悲剧性事件。蒙太古家的罗密欧与凯普莱特家的朱丽叶真心相爱，爱情的力量使这一对情人敢于不顾他们两家势不两立的宿仇，在神父劳仑斯的帮助下秘密成婚。但是由于中世纪的偏见，他们还是无辜地牺牲了生命，只是他们在棺材里终于消除了这两大家族的年代湮远的血仇。关于罗密欧与朱丽叶的传说，在意大利和英国某些作家的作品中都可以看到，但是，这个题材只有在文艺复兴的代表人物、英国天才剧作家莎士比亚的著作中，才具有真正的艺术价值。莎士比亚的作品充满着人道主义精神，为了崇高的道德理想和人的个性发展，它有力地揭露了中世纪社会的守旧，揭露了封建世界对人的感情的无情压制，所有这些都使柴科夫斯基感到特别亲切。柴科夫斯基的这首幻想序曲，象莎士比亚的戏剧一样深刻地赞颂了人的爱情的美和忠实，严峻地批判了作品主人公所处的社会环境之残酷无情；作品对劳仑斯神父的形象、两大家族的世仇以及罗密欧与朱丽叶之间的爱情的描绘，通过不同性质的音乐主题的对置和冲突，体现出莎士比亚的悲剧的中心思想。

《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲采用奏鸣曲形式写成，带有一段相当扩展的引子和尾声。整个乐曲建立在三个主题的发展之上，分别

再现戏剧中的重要内容：神父（引子）、宿仇（第一主题）和爱情（第二主题）；这三个主题在各自的发展中都有多方面的变化（特别是引子的主题），同时又相互协作，紧相配合，共同体现整个作品总的构思。乐曲从慢速度的引子开始。这是一支缓慢但宽广地展示的旋律，先由单簧管和大管奏出，它的色泽阴暗，四部和声的表达方式与平稳刻板的进行，十分接近于古老的圣咏的特点——它既近似格利戈里圣咏，也很象古俄罗斯教堂歌调，总之，它把听者带入中世纪的世界：
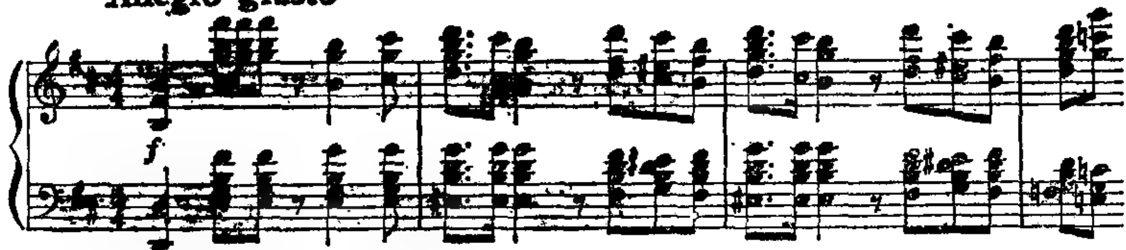


这就是穿上修道士法衣的人道主义思想家——劳仑斯神父的写照，引子中这个基本主题的第一次陈述显示沉思的神情，严肃而冷漠，但当它转到木管乐器的高音区时（长笛和双簧管），音乐的总的色彩就柔和明朗得多了，这时候由于弦乐器声部拨奏的陪衬，还隐含着激动和不安，而在引子的末尾，这主题的动机在一些不同声部上模仿叠现，速度也加快了，变成不安的呼喊，具有紧张的戏剧性，原先那安稳沉着的情绪全都消失了。引子中出现的另一个主题同圣咏旋律相对置——弦乐器的悲戚音调传达出深切的哀痛，深藏着强忍的眼泪，给人一种紧张地期待的感觉：



这个主题是一个抒情的形象，它在这里虽然刚刚成型，但后来在呈示部第二主题的段落中将得到很大的发展。可以看到，在引子的音乐中已经暗示了整个序曲的基本情绪，成为随后的戏剧的开场白。在从引子进入奏鸣曲形式呈示部的过渡中，音响渐次增强，可以预感到一场灾难就将来临了。

呈示部有两个形成对比的主题，象征着死与生、仇恨与爱情之间的悲剧性冲突。第一主题在整个乐曲中具有最紧张的戏剧性，同时也最富有画面性，它容易使人联想到那阴暗、残酷的现实——想到维洛那街头时常无缘无故发生的械斗和厮杀，想到蒙太古同凯普莱特两家的重重血仇。这个主题的疾快的速度，痉挛般的切分节奏，强烈的力度，不协和的和声，经常变换的调性，阵发性的短小动机的执拗反复，十六分音符的音阶式乐句，以及大钹在瞬间休止的穿插——所有这些，使这座中世纪小城中经常闪现刀光剑影的场面，仿佛历历在目似的：



不多久，可怕的喊叫和厮杀声过去了，压制和破坏幸福的那个恶兆的形象消失了，小城恢复了它原有的平静。这时候，一个全新的主题由中提琴（加弱音器）和英国管极富表情地奏出，这就是代表罗密欧与朱丽叶的崇高爱情的主题，它所体现的是“爱情的温柔和甜蜜”，即以抒情感人的形象揭示出人的深刻体验的感情世界。由于这个主题出现在远关系的♭D大调上，色彩焕然一新：



这支富有魅力的主题后来转到高音区时（长笛和双簧管），旋律按模进发展着，扩及极广的音域，显得更为热情、紧张、烦躁而不安，有点象一对情侣难舍难分地叙述着别离的衷情似的。随后，当单簧管也加入演奏这一主题时，情绪越加活跃、激昂，并把音乐引入一次高潮。柴科夫斯基在广泛发展这个如歌的第二主题时，除了深化其中的情绪并丰富它的心理内容之外，还为这一抒情体验的表述安排一个象夜晚那样寂静的大自然的背景；这就是作为爱情主题的一个补充的另一支旋律，由带弱音器的小提琴轻声地奏出，它那象摇篮曲一般均匀晃动的音型，使人感到如同静夜里爱情的喁喁私语似的：

例160



在呈示部的结尾，可以听到竖琴的一连串均匀的和弦，情绪十分安谧，似乎催人入睡，这时抒情主题的片断在大管和英国管上的对答，温柔而且亲切，具有夜曲的性质。就这样，呈示部逐渐在这南方恬美的夏夜中消逝了。这首序曲的发展部由乐曲的第一主题同引子的圣咏主题构成，它十分精练简洁，但非常戏剧化。在这里，圣咏的主题已经不代表劳仑斯神父的形象，它一次次地在法国号上发出越来越凶险不祥的声音，它的不协和的和声，夹杂着弦乐器的狂暴的乐句，特别是宿仇主题带来的那些不可遏制的紧张的叫喊和格斗，使这圣咏主题完全变成一种残暴的恶势力的象征。可以说，在整个发展部中到处都可以感觉到它的存在，它与宿仇主题的对位式交织，使音乐越来越激越，越来越紧张，而当它转由小号威严地奏出时，由于定音鼓和大鼓的紧张敲击，它的威力几近于极限，宛如宣布这可怖的死亡形象的完全胜利。

再现部并不是呈示部的简单重复，也不是回到原先的情绪和形象，而是形象发展的下一个更高的阶段。在这里，第一主题的再现有所压缩，为的是让爱情主题有充分发挥的余地。随后，主题出现的次序也有变化：我们首先听到的是那个补充性的“喁喁私语”的旋律，

在此之后爱情主题的几次呈现比前更宽广、更扩展——开头它由弦乐器奏出，满怀着热烈之情，而在第二次陈述时，由于出现紧张地反复的节奏型和新的动机，音乐重又现出不安的色彩，接着它又以全副力量出现在弦乐器上，这时候，它成为一首明朗的爱情颂歌，热情地肯定了人的感情的美，事实上，整首序曲正是在这高潮中才最充分地体现出作品的思想含义的。但是，这欢乐的瞬间却被突然闯入的仇恨主题的音调破坏了，现在，重又是仇恨同圣咏主题的戏剧性发展，爱情的主题完全被撇弃一旁。

尾声起着总结整个作品的作用，是对死去的悲剧主人公的赞颂，它清楚地说明了爱情比死亡更强有力。定音鼓的浑浊不清的击奏和低音提琴的拨弦，提供了葬礼行列的步调背景，而在此之上由大管奏出已经改变形貌的爱情主题，乃是对罗密欧与朱丽叶的悲痛的回忆。随后在木管乐器上出现的圣咏式音调，是引子主题的另一个变形，它同样也有竖琴的柔和的琶音和弦相伴，这里，可以理解为人们对死去的情侣的祝祷，也可以看作劳仑斯神父在罗密欧与朱丽叶死后再一次出场。现在，小提琴在竖琴和弦的伴随之下，从高音区庄严、明朗地奏出爱情的主题，它驱走了悲伤的情绪，平息了两个家族的世仇，在罗密欧与朱丽叶的尸体面前，蒙太古同凯普莱特和解了。这首序曲以全乐队强有力的几声轰击作为结束，它只不过又使人回想到过去那没完没了的残酷格斗而已。

作为一位富于革新和创造精神的交响乐作曲家，柴科夫斯基用音乐再现了莎士比亚的不朽剧作的形象，他在这首幻想序曲中所创造的许多手法，在他后来的戏剧性交响曲创作中都是十分典型的；他的《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲，有些部分可以说不但是作者的《第四交响曲》，而且也是他的《第六交响曲》的先声。

交响幻想曲《弗兰切斯卡·达·里米尼》

（作品第32号）

交响幻想曲《弗兰切斯卡·达·里米尼》在1876年间、比作者的
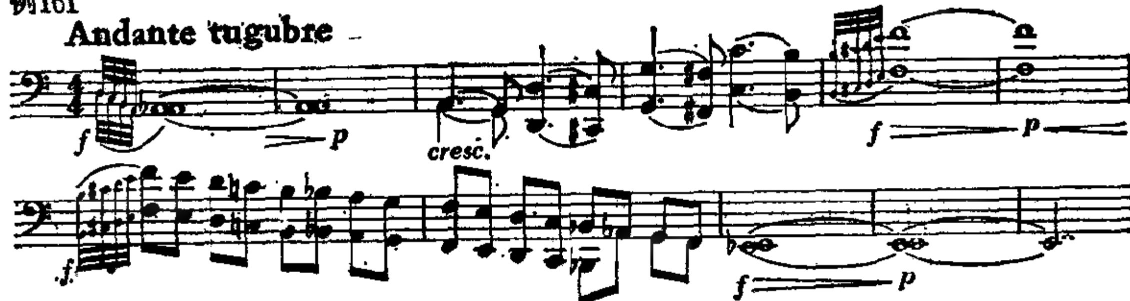
《第四交响曲》早一年写出，题献俄罗斯作曲家塔涅耶夫。

交响幻想曲《弗兰切斯卡·达·里米尼》取材于意大利诗人但丁的长诗《神曲》中《地狱》第五篇。关于弗兰切斯卡和保罗爱情的浪漫主义传说，在许多世界著名艺术作品中有着极为广泛的反映，最早的记述在文艺复兴时期意大利伟大作家但丁、佩特拉克和薄伽丘的作品中都可以看到。弗兰切斯卡的故事以其爱情的精神力量、苦难以及命定的障碍等内容吸引着柴科夫斯基的注意；法国画家多莱为《神曲》所作的插图也给他留下十分深刻的印象。柴科夫斯基在这首幻想曲初稿的总谱上曾经引录一大段但丁原作的诗句，这些诗句在作品出版时虽然没有刊上，但是，它毕竟还是有助于对这首幻想曲的构思的进一步理解，不妨把它记写于下：

"但丁在诗人维其略的灵魂的引导下，降落到地狱深渊的第二圈。这里到处充满着呻吟、哭泣和绝望的哀号。暴风雨在这坟墓般的黑暗中奔腾和咆哮。地狱的旋风狂暴地驰骋着，它把那些在世上为肉欲蒙蔽住理智的人们的幽魂卷入它那激烈的漩涡之中。在那不可胜数的被风暴所鞭挞的灵魂中，弗兰切斯卡和保罗拥抱在一起飘游的美丽形象，特别引起但丁的注意。但丁对这一对年轻情人的灵魂的惨状而感到十分震惊，便喊住他们，要求他们讲一讲到底是什么罪恶使他们遭受到如此可怖的惩罚。弗兰切斯卡痛哭流涕地叙述她自己的悲惨经历。她爱保罗，但是她受骗嫁给自己情人的可恨的哥哥——里米尼的一个驼背、独眼和生性嫉妒的暴君。强制的婚姻关系并不能夺去弗兰切斯卡对保罗的温柔的爱情。有一回他们一起读一本关于郎赛罗的小说。弗兰切斯卡说：'只有我们两个人在一起，读着小说，全无一点疑惧。我们的脸色几次发白，我们的困惑的目光几次相遇。但是一转瞬间把我们俩都给毁了。最后，当幸运的郎赛罗得到了他的爱的第一吻时，他，现在已经永远不离开我的这个人，用他的嘴唇紧贴在我的颤抖的嘴上，为我们第一次揭开爱情的秘密的那本书，就从我们手里掉下去了……'这时候，弗兰切斯卡的丈夫突然冲了进来，他用短剑刺死了她和保罗。在保罗怀抱里的弗兰切斯卡说完了这番话之后，重又被狂暴而蛮野地咆哮的旋风刮走了。但丁衷

心充满了无限怜悯之情，感到浑身无力，竟昏晕倒地，好象断了气一般……”

幻想曲《弗兰切斯卡·达·里米尼》虽有一些描写性的因素，但总的说来作者并不追求故事的细节描绘，柴科夫斯基在这里采用粗线条的笔法，用独立的主题组成相互对照的段落，以揭示两个基本对置的场面：其中一个是俗世的、慈善的、属于人的领域，而另一个则是命定的、无法抗拒的、压制人的暴力。换句话说，一个人对幸福的幻想、他的光明的希望和不倦的努力，全都被残酷无情的现实打碎了，余下的只有无尽的苦难而已，这就是这首作品的中心内容。为了适应这些内容的表达，这首作品的曲式结构比较自由，但大体上是三个大段落，开头另有一个漫长的引子，结尾还有一段尾声。乐曲构思的矛盾冲突一开始便在引子中出现，这段引子同时揭示出两个全然不同的形象。大管和低音弦乐器齐声奏出一个下行的、带有很多半音进行的主题，这是但丁下到地狱第二圈时为周遭事物阴暗景象所震惊从而发出的一种悲天悯人的叹息的写照：
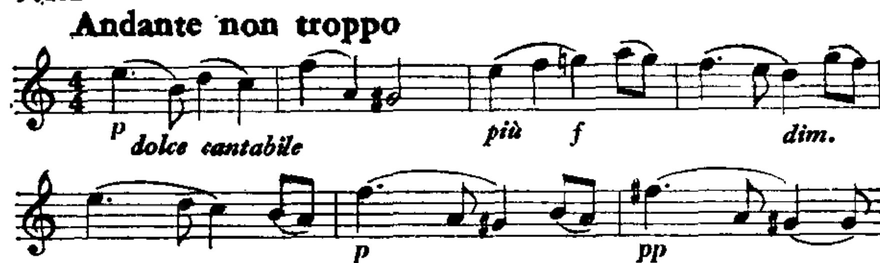


与此同时，作为这个主题的和声背景，出现管乐器的一些不协和和弦，这是劫数难逃的命运的声音，它的效果阴森可怖，好象但丁在走进幽冥之国时看到大门上写着的那黑沉沉几个大字似的——“从这里进来的所有的人，把一切希望都抛在后面吧！”在这段音乐的发展中，但见一些长度不上一小节的短小的音流一刻不停变幻着，并相互结合着，这些不间歇的模仿成为把这幅音画向前推进的动力；半音上行的模进，节奏不同的动机在不同声部的同时结合（三连音和二连音），均匀的和切分的进行，为休止符所隔断的音型，法国号和长号的

减五度减六度和弦，在密接和应中达到的高峰——所有这些替代了一般的色彩性手法和沉重的和声效果，生动地描绘出在那惩罚色欲场中的灵魂的第二圈地狱中奔腾的旋风。虽然乐曲的主体尚未开始，听者对这可怖的地狱已有初步印象了。
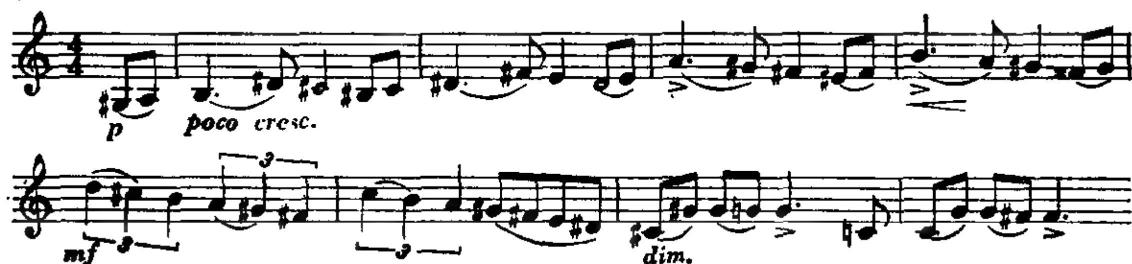
紧接在引子的地狱第一阵旋风之后，音乐转入e小调，速度比前加快，节拍也变换了，这是三段体结构的第一段的开始；只是在这里，柴科夫斯基才确立了作品的基本调性，才真正展示出但丁地狱的整个蛮荒、阴暗的画面。这里继续发展了引子中的那些动机，从开头的隐秘的音调一直到高潮中的一长段旋律，都是听者所已熟知的，这里包在中提琴和大提琴不安的颤音背景上出现的法国号动机、作为答句的长笛飘渺的半音进行音型以及大管的悲伤叹息，还有在低音弦乐器上出现的向上跳跃然后级进下行的乐句同木管乐器上的旋风音型的反复交替，有引入第一个高潮的那个用十六分音符组成的强烈、狂暴而带威胁性的弦乐齐奏乐句和长号与大号的喊叫，还有法国号与小号通过一个四度上行然后半音下行的动机而进行的不断呼应——这里造成了阴风惨惨、鬼火磷磷、神哭鬼号等无以名状的恐怖景象，就好象可以听见悲惨的声浪，遇到哭泣的袭击，那些被折磨的灵魂听任地狱的旋风播弄，东飘西浮，或者撞在断崖绝壁上，他们发出的声声哀鸣，实在刺人心骨。

在地狱的旋风掀起两次高潮之后，铜管乐器上出现了柴科夫斯基的“命运”的典型节奏动机，然后喧嚣声逐渐平息下来，这时传出单簧管独奏的一支哀怨的旋律，乐曲的当中一段开始了：



这是弗兰切斯卡的诉述的主题，我们可以想象她正站在但丁面前，讲述她之所以落入如此悲惨的境地的原因。这个纯朴的歌曲性

主题迹近于俄罗斯民歌，用变奏的方式不断发展着，起初它除了音色和背景外，很少有什么变化，总是带点畏葸和害羞的神情；但后来音调越来越活跃、热情和激动，在单簧管、长笛和双簧管、大提琴、木管乐器、弦乐器一次次加以复奏时，配器越来越丰富，感情越来越深邃，体现出人的纯洁的感情和热切的期望的内心世界。参与这段音乐变奏的另一个主题，是弗兰切斯卡和保罗的爱情主题，在它的变奏中描写到他们两人共读郎赛罗的故事的那一段时刻，这时候切分的旋律在竖琴乐句的伴奏中出现，音乐的情调明朗、温柔，强调出爱情的幸福气氛：



但是，当弗兰切斯卡结束她那悲戚感人的叙述之后，突然可以听到法国号的几声不祥的预告，这是悲剧的结论，一对情人即将灭亡的信号，接着在一阵强烈的旋风之后，全乐队发出极强有力的一击(*fff*)，然后三个长号和一个大号奏出几个丧葬式的和弦——这一段细节描写很容易使人想到，弗兰切斯卡的丑陋的丈夫霎那间冲了进来，并把这一对情人双双刺死的惨景。乐曲的最后一段描写的又是地狱的可怖景象，基本上是第一段的再现，它虽然简洁得多，但同样惊心动魄，惨不忍睹。整个幻想曲以强有力的尾声作为结束。

柴科夫斯基的《弗兰切斯卡·达·里米尼》反映的虽是中世纪的传奇，但作者把它作为真正的社会悲剧来处理，因此，这里着力描写的不只是恋爱的悲剧，而是丧失自由的悲剧，它着重揭示至死不渝的爱情的精神力量同致人死命的社会桎梏之间的冲突，在上一世纪六、七十年代，对但丁的题材作这样的解释，的确是相当大胆的。柴科夫斯基的这首幻想曲在乐队写作上的非凡成就，也为当时许多行家所

瞩目，作者本人也很醉心于这一作品的令人神往的表现力。无怪乎在 1893 年当他接受英国剑桥大学授予的音乐博士学位时，他选择这首作品在剑桥大学音乐会上亲自指挥演出。除了这次音乐会外，他还不止一次地在包括巴黎和柏林在内的其它一些大城市指挥过他自己的这首浪漫主义的幻想曲。

«一八一二年»庄严序曲

（作品第 49 号）
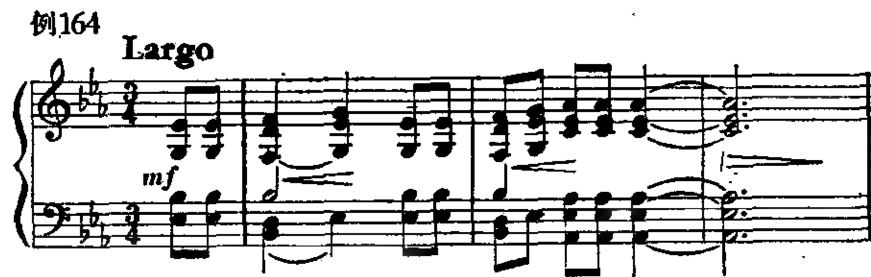
柴科夫斯基在 1880 年写出的«一八一二年»庄严序曲，是应尼古拉·鲁宾什坦之请为准备在 1882 年举行的庆祝因 1812 年战火被毁的莫斯科大教堂重新建成的典礼而写的，这首序曲在 1882 年 8 月间在莫斯科的一次全部演奏柴科夫斯基作品的交响音乐会上演出，获得很大的成功，后来又陆续在俄罗斯许多重要城市和德国、捷克、比利时各地演出，自此一直成为柴科夫斯基交响音乐作品中最形象鲜明、通俗易懂和备受欢迎的作品之一。高尔基在 1896 年的一次音乐会上听到这首作品的演出后，写过一段有趣的感想，他说："这首序曲的深具人民性的音乐，象平稳的波涛那样庄严有力地在大厅回荡，它以一种新的东西攫住你，把你高举于时代之上，它的声音表达出这一庄严的历史时刻，极其成功地描绘了人民奋起保卫祖国的威力及其雄伟气魄。"

«一八一二年»庄严序曲采用俄罗斯人民在 1812 年英勇抗击拿破仑侵略的历史性胜利为其主题。1812 年 6 月间，拿破仑率领由许多欧洲国家的士兵拼凑而成的六十万军队侵入俄国，企图用一个总会战在短时间内歼灭俄军，占领莫斯科并迫使俄国投降。战争开始时在敌军数量占优势的兵力压迫之下，俄军不得不逐步撤退；8 月间库图佐夫元帅选定在波罗金诺进行积极防御的大会战，为彻底消灭敌人的力量准备了条件，9 月初，又率军暂时撤离莫斯科；10 月初，俄军开始反攻，被围困在莫斯科的法国侵略军，在遭受猛烈打击之后，立即放弃只占领一个月的莫斯科，入侵俄国时多达六十万的侵略军最

后只剩几千名官兵逃出俄国国境。柴科夫斯基在他的这首序曲中层次分明地叙述了1812年的这一事件，包括俄罗斯人民原来的和平生活和随后发生的不安和骚乱，俄罗斯军队的征集，俄法两军的会战，以及最后俄罗斯人民庆祝胜利的狂欢。显而易见，这首序曲是有一些外表的细节描写的，但是除此之外，象柴科夫斯基的其它描写战斗的作品，例如在《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲中那样，作者依然竭力使这些音画同真正的戏剧性结合在一起。我们看到，作者运用全然不同的主题素材，以塑造两个形成尖锐对比的基本形象：一个是俄罗斯人民的形象，用一些同民间创作密切相关的音乐素材，包括当时非常著名的带有爱国主义歌词的俄罗斯教会歌调《主啊，拯救你的子民》、旧沙皇国歌和具有俄罗斯风格的宽广如歌的民间婚礼歌曲《在大门旁》，多方面地加以揭示；至于法国军队的形象的描绘则要简略得多，它是用一个不长的主题，或者更确切地说，是借用《马赛曲》的个别旋律片段来表达的。为了强调人民的胜利这一主导思想，后来格拉祖诺夫借用格林卡的歌剧《伊凡·苏萨宁》中的《光荣颂》主题，来替代原先的旧沙皇国歌，作为这首序曲的结束，这个改动已经成为现在演奏这首序曲的一个传统。柴科夫斯基的《一八一二年》庄严序曲本来是准备在露天演奏的，因此，在乐曲的尾声中另外用一组管乐队加入演奏，与此同时还用钟声和炮声来强调胜利的节日气氛。
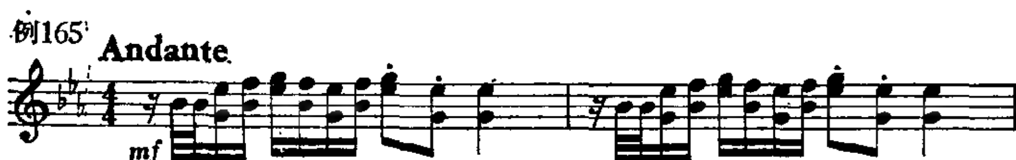
乐曲从一段辽阔的慢引子开始：这是由中提琴和大提琴分成六个声部的方式（每个声部两人）奏出的一支古老的赞美诗《主啊，拯救你的子民》的旋律，它那安详的步调象征着俄罗斯人民的和平与安宁的生活：

例164



这个主题后来由于加入木管乐器，音响庄严、宏伟而有力。紧张的气氛在增涨着，随后在低声部出现一种惊惶不安的节奏，它带来骚
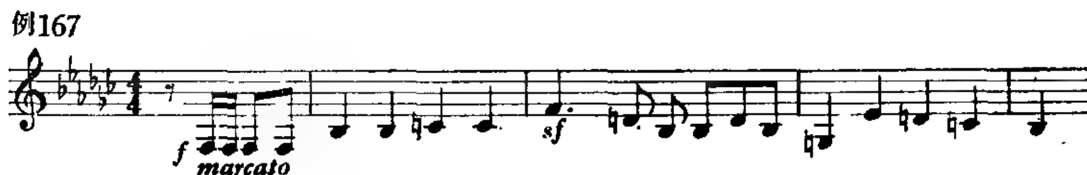
乱而激动的情绪，这时可以听到一个音调柔和动人、如泣如诉的主题在双簧管、长笛、单簧管和大管声部轮流传递。音乐的速度开始不断地加快，音响也不断地增强，原先的不安情绪现在被一个描绘征集俄罗斯军队的插段所代替——在急促的军鼓声（定音鼓和小军鼓）背景的衬托下，木管乐器和法国号奏出一个号召性的合奏主题：



这个主题经过几次反复，随后是一个短暂的休止，音乐转入快板部分。同前一段音乐形成鲜明的对比，这里风驰电掣的速度，开始描写两军鏖战的场面，从这主题特意加强的重音和切分音中，仿佛可以听到剑击声和马蹄声似的：
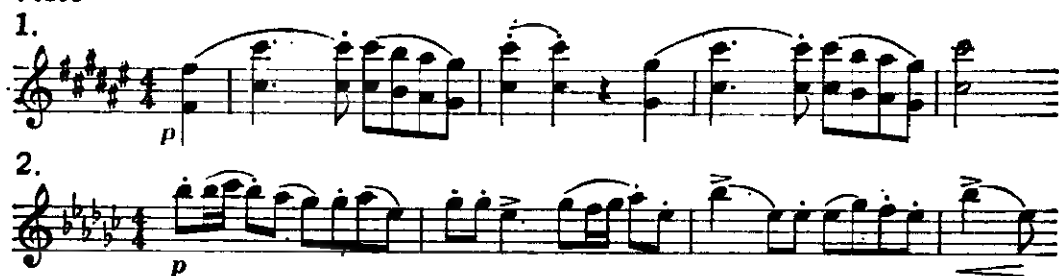


而当这个主题逐渐遍传整个乐队并发展到最高潮时，法国号和短号相继奏出《马赛曲》的一个动机，它的反复呈现用以作为法国军队侵入俄国国境的表征：



接着出现的是同《马赛曲》主题迥然相异的两个俄罗斯风格的主题，其中一个流畅、辽阔，诉说着俄罗斯人民对自己祖国的热爱，以及他们不畏强暴、准备给予敢于来犯的敌人迎头痛击的决心，它象是会战的胜利结局的预告似的。另一个是婚礼歌曲《在大门旁》，先由长笛和单簧管奏出，具有一种幽默但热情的特性，充分表现出俄罗斯人民即使在危难时刻仍然不失去蓬勃的朝气和肯定自己力量的信心。
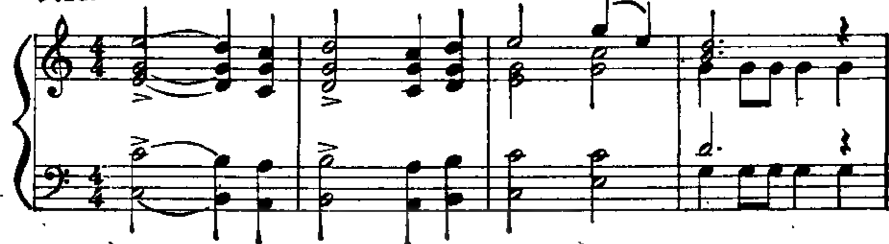
例168



随后一段又是会战场面的描绘，不过这时候《马赛曲》的主题已经丧失它原有的那种威风，它的片断只是加快了速度，时断时续，后来在低音弦乐器的阴沉的音调衬托下转入低音区（大管、低音长号和大号），染有一种恶兆的色彩。紧接在《马赛曲》主题之后重又出现我们已经熟知的两个俄罗斯风格的主题，再一次强调俄罗斯人民对入侵的敌人的胜利。后来《马赛曲》主题渐次减弱并逐渐消失，它的最后几声回响和暴风骤雨般的下行乐句，描绘最后的搏斗和敌军的溃逃，形象鲜明、逼真。

乐曲的尾声，从引子的赞美歌调主题开始，但这时候，它由整个乐队和临时添加进来的管乐队以雷霆万钧之势庄严而宏伟地奏出，由于结合着管钟的特别新颖的色彩，显得更加威武堂堂，成为一首辉煌的胜利颂歌，象征着斗争的光荣结局。但是这首赞美诗的有力陈述屡次被会战主题的一些急速的乐句所打断，这些音阶式乐句的重现使人们又回想起过去同敌人的搏斗，接着那描写俄罗斯军队征集的号角合奏主题最后一次雷鸣般地重现，然后有一个庄重而有力的主题响起来了，这就是格林卡的歌剧《伊凡·苏萨宁》的终场合唱《光荣颂》的主题，它是俄罗斯人民最后胜利的宣告，整个乐曲就以这凯旋的欢乐颂歌作为结束：

例169



第二组曲
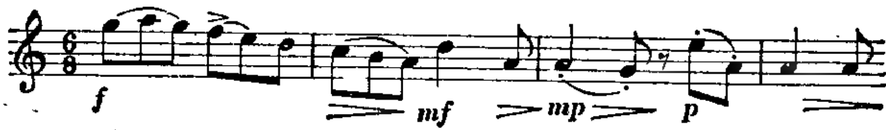
(C大调　作品第53号)

柴科夫斯基的管弦乐组曲(《第四组曲》除外)和同组曲形式十分接近的《弦乐小夜曲》和《意大利随想曲》，都是在1878—1884年间、即当作者创作他的《第四交响曲》和《曼弗雷德》交响曲之间的一段空隙中写成的。这时候，作者住在乡下，身心特别平静舒泰，因此他特别倾心于组曲这种体裁，觉得它最适于抒发他此时此地的这种心境。他的管弦乐组曲包含着一系列不同特点的形象，有歌曲性和舞蹈性的，有抒情的和诙谐的，有源自现实生活的场景，也有对过去的音乐风格的模拟，所有这些五光十色的景象时常按对比的原则组成一个完整的大千世界。

《第二组曲》共由五段独立的乐曲组成，乐曲与乐曲之间的对比十分强烈，但在第一段和最后一段的基本主题之间倒有一定的音调联系，整个作品音调鲜明，色泽丰富，结构严整匀称。
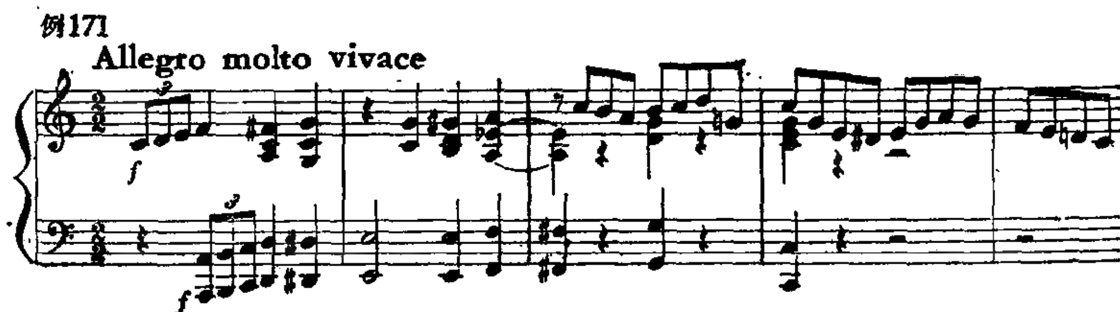
一、音的游戏——这首乐曲的标题，当然不应从字面上把它理解为一种抽象的、远离现实生活的活动；看来，作者采用这样一个标题，仅只是为了强调这首乐曲的结构特别自由和不受拘束而已，因为这里并不光是一种音的游戏，它还反映了现实中最多种多样的形象在人的意识中的出奇变幻。这一段乐曲采用自由的奏鸣曲形式，但没有发展部，另有一段引子和尾声，其中广泛运用复调的发展原则，还插进一段相当扩展的赋格。乐曲开始时的引子象即兴演奏那样无羁地展示稍有不同的形象，其中以头一个主题占最重要地位，它平和、明朗，同时又饱含内在的毅力和诗意的魅力。弦乐器的温暖音色，

例170
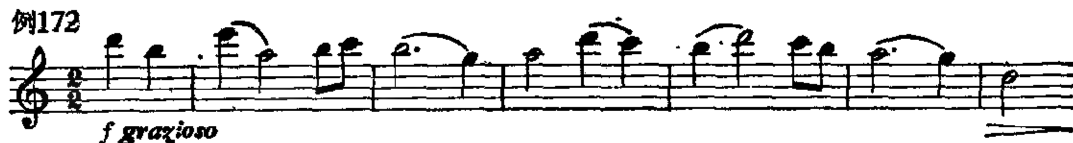


特别流畅的旋律进行，都使这一主题仿佛具有一种非常清新的色彩，显得更加亲切感人。

乐曲本体的第一主题非常坚定有力，但同时又带有一点奇幻和怪诞的色彩。它的旋律象赋格的主题，厚实的齐奏，不停顿的进行，一下子就组成了一种"密接和应"，但有时这对位的织体和紧张的音响又明显地转换为和声的关系：



这主题的紧张的戏剧性发展，逐渐地酿成了强烈的音响，充满了巨大的力量。乐曲的第二个主题典雅、明朗，象田园诗一般，交由木管乐器咏唱：



随后出现的另一个新形象，是低音弦乐器的拨弦同小提琴的温柔、忧郁的喃喃声的呼应，这新主题近似舞剧《天鹅湖》中的某一片段，特别精致、轻快、纤弱，但它在发展过程中改变了形貌，失去原有的忧郁色彩，变成强而有力，有时还饰以出奇的怪诞风味。在再现部中，两个基本主题全然刷新：第一主题构成了神速发展的赋格，并以格外紧张的密接和应进入高潮。至于这高潮本身，则是两个主题的对位结合，起先第一主题在高声部，第二主题在低声部，后来这两个主题又相互交换位置。最后一段尾声以引子素材的重现结束这首乐曲。

二、圆舞曲——这首乐曲特别精致，乐队色彩丰富，用三段体形式写成，在很多方面可以说都很接近作者的舞剧中的抒情圆舞曲。

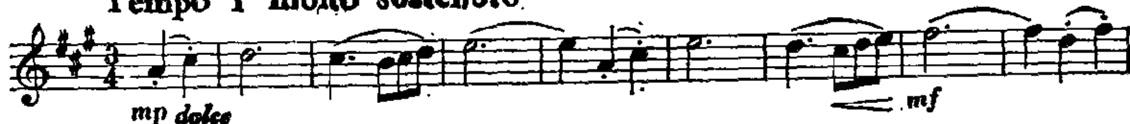
首先，乐曲的基本主题之明净、清澈，娇媚、典雅，同时又热情奋发，就很明显地使人想到芭蕾舞中的动作和造型——这主题开始是由弦乐器奏出的：

例173



这首乐曲的速度不时加快或减慢，也很接近芭蕾舞的特点；还有，同乐曲的灵活柔韧的基本主题相对比，后来乐队的喊叫同单簧管的旋转音型的交替，则更象是芭蕾舞演员的原地旋转。这时候，圆舞曲的三拍子节奏实际上暂时变成二拍子，但这种节奏的对比只是流畅、柔顺的进行同比较活跃而猛烈的进行的对置而已，它并不破坏原来的圆舞曲或芭蕾舞音乐的特点。乐曲中段的音乐依然是明朗抒情的，旋律的进行平和、流畅，有如轻柔的摆动，先由木管乐器奏出，但这里并不同芭蕾舞的动作产生直接的联系，它更接近于一般圆舞曲的特点：

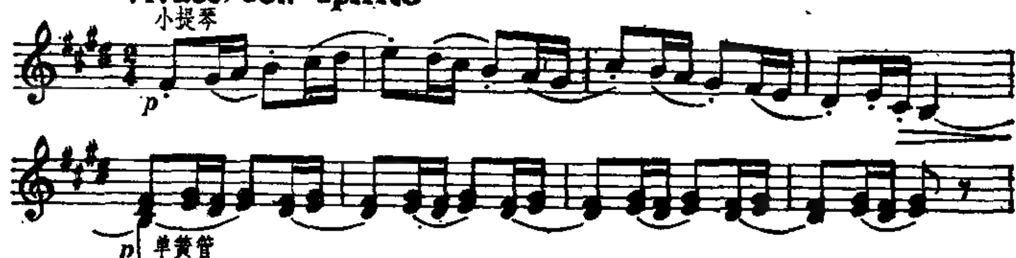
例174



在中段近结束时，速度加快，力度激增，并直接转入前一段音乐素材的再现。这时圆舞曲的基本主题由单簧管和大管、长笛和单簧管相继奏出，小提琴在高音区的颤音作为它的背景，这里显得特别清新且带有一点幻想色彩。这首圆舞曲的结束非常富有诗意。

三、幽默的诙谐曲——这首乐曲的法文原名“Scherzo Burlesque”实际上比俄文更恰切地表达了乐曲的含义。“Burlesque”就是滑稽可笑的意思，而不是雅致的幽默。在典雅的圆舞曲之后出现如此强烈和有声有色的幽默，给人的印象特别深刻。这首诙谐曲是对民间生活的一次鲜明而突出的描绘；类此的街头音乐或生活背景，用入柴科夫斯基的严肃题材的重要作品中总是反映一定的心理内容的。这首诙谐曲采用复三段体的曲式结构，它的所有主题无论在其特

性或外貌上都具有民间的特点，作者有意模仿民间乐器、首先是手风琴的音响效果，所以在这里例外地加用四个手风琴。这首乐曲以其俏皮而丰富的想象力、饱含的幽默效果而令人叹服。
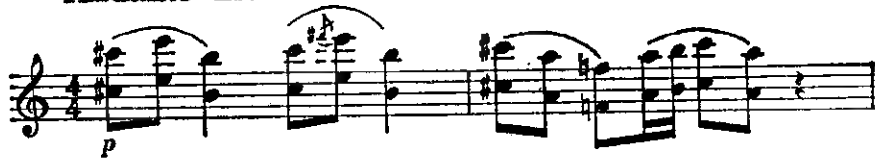


乐曲的这个基本主题是小提琴演奏的急速的舞曲动机同木管乐器的和谐的旋转音型的对置，在民间舞蹈中，那急剧的奔驰也是这样时常同原地踏步轮番交替的。在这主题的反复呈示中，曾经穿插进法国号的一系列由弱到强的和弦，仿佛是强调舞蹈者的粗笨而沉重的舞步似的；而当基本主题重现时，作为答句的旋转音型由于得到手风琴的强调，达到了真正强大有力的音量。乐曲的中段由舞蹈性旋律构成，也切近于民间的形象。这主题最初由法国号和木管乐器奏出，特别有份量，听者一下子就可以感觉到其中蕴藏的豪放力量：



这中段主题后来扩及整个乐队，可以看到诙谐曲基本主题的一些动机越来越多地频频露面，这是第一段音乐准备再现的一种过渡。诙谐曲的第三段基本上是第一段的重复，但要简练得多，这里只有极其急速而狂暴的群众性舞蹈形象。
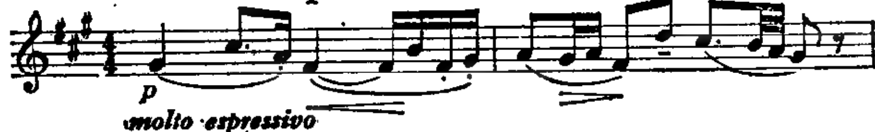
四、小孩的梦——这段音乐力图深入到孩子们的内心世界，表达他们的感情体验。乐曲从单簧管和大管的安详但有点忧郁的歌调开始，竖琴用琶音和弦支持着它——这一小段引子给人一种特别平静的感觉，它体现了夜晚的安宁在催促着孩子们进入梦乡。接着，小提琴奏出摇篮曲的旋律，它非常纯朴、稚气，基本上由一个温柔地摇摆的音型反复构成，乐队的伴奏也很轻盈和透明：

例177



随后的音乐形象可以理解为小孩的梦境的体现。开始时，孩子还没有睡熟，这梦境也还模糊、难辨和奇幻。但是逐渐地，梦境的幻象开始清晰、明确起来，出现了小提琴的一支深挚的抒情旋律，它既有淡淡的愁郁，又有巨大的表现力：

例178
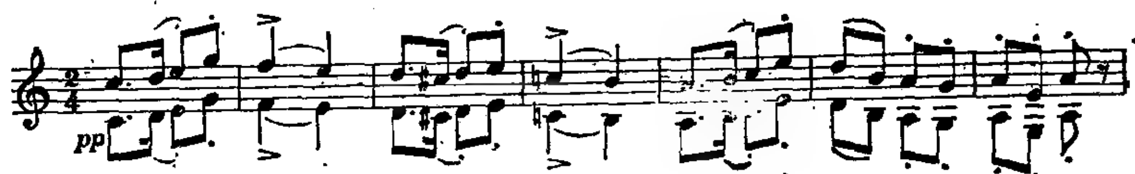


这就是小孩的梦的基本音乐形象，为了反映梦境的变幻无常，这个主题也不断在变化、刷新，在高潮处它甚至象一支辉煌、宏亮的进行曲，类似某种幻想性行列的体现。但是突然又可以听到引子的单调而悲戚的曲调，它同梦境主题的衬腔交织在一起，好象是梦中的过分明朗的形象把小孩从幻梦引回现实，但很快地他又昏昏入睡。这时候重又出现一些荒诞出奇的景象，音乐变成极为模糊、轻飘，它的音调和节奏都有东方的色彩，这小孩宛如沉醉在东方神话的幻想世界之中。后来，这梦境主题时隐时现，音乐的进行减慢，几近于完全寂静。这时候，摇篮曲的主题重又回来了，它的伴奏更为轻柔、透明，可能这小孩想起了哄他入睡的母亲，最后，这摇篮曲的音响也渐次消失，小孩又安然进入梦乡……

五、狂热的舞蹈(模仿达尔戈梅斯基风格）——这首乐曲同“幽默的诙谐曲”一样，是民间生活的又一幅鲜明画面；不过在这里更加活跃，更加有力，而且象许多民间舞蹈一样，舞蹈的速度最后加快到近于极限。在这首乐曲中，柴科夫斯基虽然不再添用交响乐队中罕用的民间乐器，但他依然力图通过乐队的手法模仿一些民间乐器的音响，如俄罗斯三角琴的颤音和手风琴演奏所特有的装饰性衬腔

旋律。这首乐曲的音乐形象很有特色，机敏且富于幽默色彩，迹近于达尔戈梅斯基的乐队作品如《乌克兰的哥萨克舞曲》和《妖婆》等音乐画面，所以作者特地用副标题指明这一点。
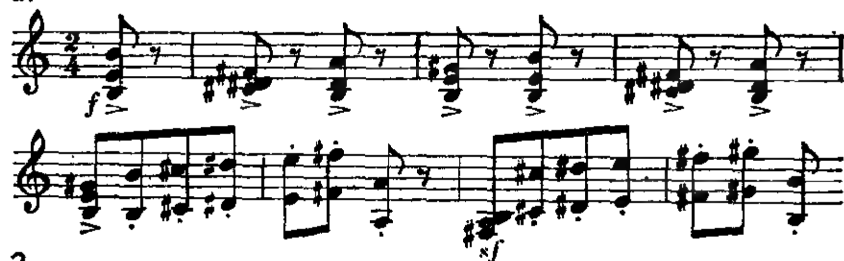
“狂热的舞蹈”用回旋曲形式写成，其中有两段穿插。乐曲的基本主题是一支民间特列帕克舞曲式的非常朴素的动机，开始时由小提琴和中提琴轻声奏出：

例179
Vivacissimo
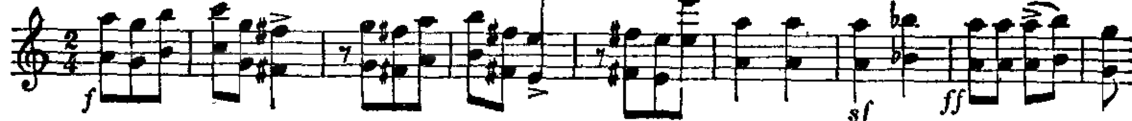


这个动机很快地为其它乐器的衬腔所丰富。这里，基本主题的外观非常多样，它的每一次陈述都带有崭新的乐队色彩，伴奏声部也不断在变化，与此同时，音乐的急流和力度一直激增不已。乐曲的两个插段，一个用有力的踩脚以取代基本主题的疾速飞驰，而另一个则明显属于怪诞的形象，有很多出奇的笨拙的旋律进行：

例180
1.



2.



最后在尾声中，基本主题以特别紧缩的形貌卷起了狂热舞蹈的旋风，只是到结尾时，速度突然减慢，基本主题的陈述回复到近似它最初的形貌，这样它就使这首乐曲的音乐发展保持了完整和统一。

第 三 组 曲

（G大调 作品第55号）
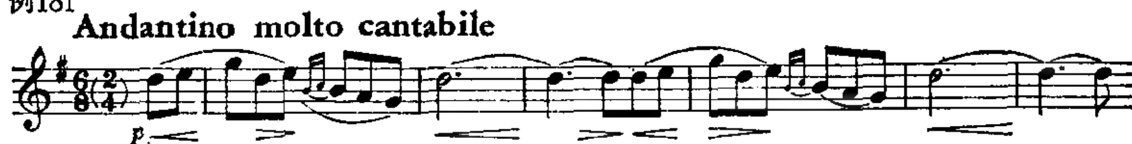
柴科夫斯基原先打算把《第三组曲》写成一部交响曲，后来觉得把它称为组曲更合适一些，因为这部作品虽然也有一般交响曲的四乐章结构，它的第一乐章也沿用奏鸣曲形式（自由处理），但是其中并没有紧张的戏剧性，也缺少必要的有机发展，这里只有一些零星的画面和心理刻划，一些相当有分量的抒情因素也没有形成整体概念的核心。因此，同作者的其它组曲相比较，《第三组曲》虽更接近于交响曲，但它毕竟只能说是介乎交响曲与组曲之间的一个产物。

同《第二组曲》一样，《第三组曲》也始终贯串着鲜明对比的原则。

一、悲歌——这首乐曲涉及的情绪氛围很广，从平和的静观一直到相当积极活跃，但就是没有悲戚的因素。所以，不能从悲歌的一般含义来理解这首乐曲。柴科夫斯基的"悲歌"有它特有的范型，其中的主题往往用大调写成，但带有未必能捉摸得到的忧郁色彩，《弦乐小夜曲》和《第三组曲》中的"悲歌"都是这样。

《第三组曲》的"悲歌"是一首相当扩展的乐曲，其中两个基本主题会同一些次要素材的穿插共同组成了紧张有力的发展。乐曲的第一主题格外诱人，充满明朗的幻想，完全是一首田园诗：

例181



这支旋律非常柔和、圆顺、流畅如歌，由第一小提琴奏出，在它的陈述过程中，曾经穿插进新的主题素材，包括悲壮而紧张的音调以及圣咏气质的安谧乐思。乐曲的第二主题同样是抒情的形象，但它的情绪更开朗些，开始时由小提琴和木管乐器奏出，接近于十九世纪城市生活浪漫曲的范式。

例182



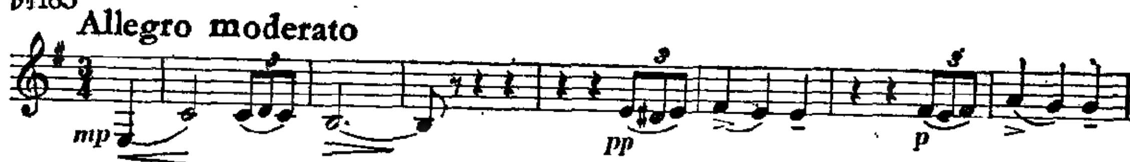
这支旋律宁静、深情、纯朴而崇高，但稍带一点忧郁色彩，伴奏中的简单的和弦具有吉他的效果，它使这主题更切合于浪漫曲体裁的要求。随后，在弦乐器上出现一个简单的旋律型，木管乐器用很多装饰性的花纹围绕着它，这时，音乐的力度显然在不断增涨，而当木管乐器的花饰变成同音反复的不安音调，而且转交给弦乐器时，它使第二主题的重现（在低音弦乐器上）添加一种戏剧性的不稳定的形貌。不难看出，这乐曲的两个主题都用简单三段体曲式写成，在主题的反复呈示中都穿插着稍带对比性的新素材。至于乐曲的发展部分，主要是第一主题在^{b}E大调上的再现，它的色彩特别阴暗，音响低抑。这个主题的音调在广泛而有力的发展中，因其戏剧性的呼应而给人留下深刻的印象。从调性布局看，这又很明显地象是复三段体的中段。这里，随着音乐的紧张度的不断增涨，很自然地转入乐曲的倒影式再现：首先出现的是第二主题，它具有庄严、胜利和欢呼的音响效果，情绪颇为昂奋，爆发出兴高采烈的激情，前头那些淡淡的愁绪和安谧，一点痕迹也不存在了。第一主题的再现由圣咏式插句的悲壮音调导入，它在尾声中变得十分亲切感人，最后音响急剧减弱，并在高音区中悠然消失。

二、忧郁圆舞曲——众所周知，柴科夫斯基十分喜爱圆舞曲这种体裁，多次把它用入他自己的大型作品中。但是他的圆舞曲多半不具有原来的实用意义，它拥有丰富的内容，表达出最多样的感情色彩，从喜庆式的明快直到绝望的哀伤。这里的“忧郁圆舞曲”格外有力地反映出深藏的沉重痛苦和无望的情绪，虽然从外表看来它还是镇静沉着的。由于主题本身的特点和配器上的音色手法的作用，这段音乐具有晦暗的秋日色彩。

这首乐曲用复三段曲式写成。圆舞曲的基本主题是一支悲戚的旋律，它好象是由一些个别的叹息音调十分费力地组合而成的，这

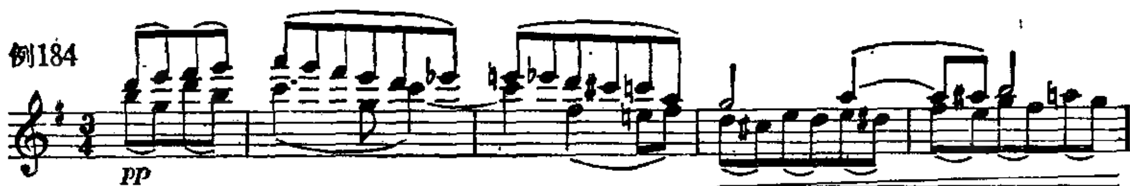
支旋律由中提琴和长笛（在罕用的低音区）先后奏出，它那昏浊的音色表达出一种毫无生气的、甚至是怪异的幻想气氛，而伴奏中的小调和弦和大提琴的同一音型的单调反复，也加深了旋律的忧郁色彩——所有这些，都同十九世纪的城市生活歌曲、即所谓“感伤浪漫曲”有着密切的联系，当然它又是经过加工而符合于作者的构思需要的：

例183
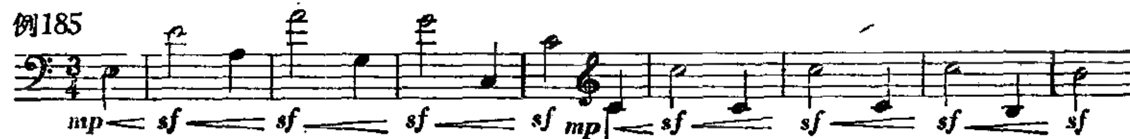


不一会，在长笛二重奏声部(同时还得到单簧管二重奏的加强)传出一段轻快、飘逸的旋律，它同圆舞曲主题形成鲜明的对比，仿佛不觉间出现瞬息的明朗幻象。不过这依然是个遥远的、可望而不可即的幻想或回忆，它并非现实的形象，因此，并不构成情绪的转折：

例184



很快地幻象消失了，音乐重又暗淡下来且具有戏剧性，原先随伴幻象主题出现的衬腔，忽然跃居首位，它那均匀的持续向上进行，以及同时存在二拍子与三拍子这两种节拍的效果，使音乐显得非常紧张。这就是复三段体第一段的中间段落。随后圆舞曲主题重现时另有一番新的力度和色彩：现在，主题由英国管与弦乐器先后奏出，它从伤感转化为幻想的色彩，特别富于表情，但其激情却有所抑制。乐曲中段的主题奇幻而严峻，它那非常紧张的发展使它带有诙谐性的色调：
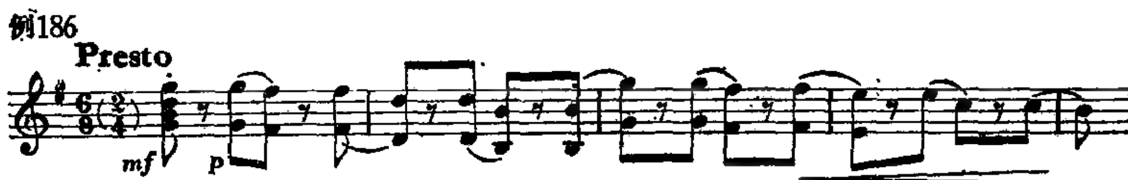
例185



最后，在第三段主题再现时，篇幅非常紧凑，光明的幻象也不见了，音乐的色彩始终是阴暗而悲戚的。

三、"诙谐曲"——这首诙谐曲的狂骤疾飞的速度，使"忧郁圆舞曲"的阴暗气氛几近于销声匿迹，但是在这里也不安宁，音乐异常激越、冲动，充满着大调及其平行小调的尖锐的明暗对比。这首乐曲采用复三段体结构，它的基本主题近似塔兰台拉舞曲，由弦乐器奏出，有点象乱糟糟的奔跑，又象是受惊群鸟的飞掠，它的陈述构成的不安的呼应，象热烈的争吵一般：

例186
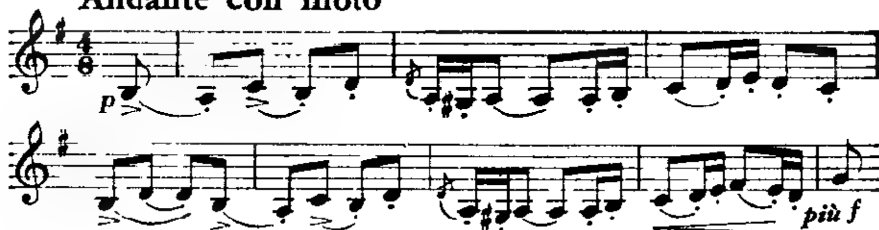


在这第一大段落当中，有一个时隐时现的颤音音型在各种乐器上传递，它使音乐增添一种内在的特别激昂的情绪，并导入一个小高潮。乐曲中段的配器很有特色，在这里，柴科夫斯基出动了整个乐队，包括铜管乐器、小鼓和钹在内，但迫使它们保持着轻微的音响——这本身就已经创造出一种幽默的效果；而在选择主题素材方面，作者则避免采用悠长和鲜明的和弦，宁要那种尖刺枯燥的效果。这中段的音乐借助于各种调性和音色的装饰，表达出如梦般幻想性形象的捉摸不定的变化。

四、主题与变奏——最后一首乐曲包括主题和它的十二次变奏，篇幅最大，它在内容和形式上都相当完整、独立，因此常常单独演奏。乐曲的主题非常纯朴，是一个方整性的三段体结构，每一段各有八个小节；它象莫扎特的旋律那样稳健、优美而匀称，又迹近于俄罗斯民间舞蹈歌曲。这主题只用弦乐器组演奏——第一小提琴演奏主题旋律，其它弦乐器则以简单的和弦为之伴奏（见例 187）。

至于变奏部分，有时是赋格，有时象圣咏，有时是抒情的圆舞曲，有时象悠缓的歌曲，有时是舞蹈歌曲，有时则象庄严、辉煌的波罗涅兹舞曲，就是这样，它组成了一系列五光十色的民间生活的音乐画面。在最初的三个变奏中，主题本身几乎没有什么变化，它只是由乐

例187



队的不同乐器演奏，但和声丰富了，可以看到它拥有一层层的新衬腔。第四变奏转入小调，音乐变得热情且具有紧张的戏剧性，在这一变奏中引入一支中世纪的阴暗歌调“愤怒的日子”——这支歌调的内容涉及所谓世界末日的最后审判，很多作曲家都是把它用来作为死亡的象征的。在这里，这支旋律深化了音乐的基本情调，由于它在音调上同变奏曲的主题有其近似之处，它的出现就好象是从内部自然变化出来似的。第五变奏是一个赋格段，这复杂的复调手法很容易令人联想到古老的音乐范例，它那偏重于抽象的哲理性，成为进入下面几个变奏的风俗性形象的特别鲜明的中介。第六变奏是民间气质的舞曲，快速但显得笨重，全乐队强有力的和弦好象不断在催逼着旋律向前猛进，这里呈现的音乐画面分明是幽默和诙谐性的。第七变奏重又回到早已成为过去的那些形象，变成一支崇高的颂歌，同前者又形成鲜明的对比；作者在这里运用一些木管乐器来模仿管风琴的音色，同时用“中世纪”的多利安调式以强调这一从容不迫的圣咏效果。第八变奏的速度更加缓慢，旋律近似俄罗斯民间悠缓歌曲，由独奏的英国管奏出，而用弦乐器为之伴奏，好象用轻声的合唱来伴随独唱者的歌吟一样。这时候小提琴在高音区的颤音也创造出一种开阔的空间感。第九变奏是混杂着手风琴、铃声、啸叫和踏步声的街头舞曲，实际上这是一种特列帕克舞曲，同一个旋律型的无休止反复，伴奏中两个和弦的轮换，使人想起了手风琴的音响。有时可以听到踏步声，而三角铁和短笛则模仿铃声和啸叫的效果。第十变奏具有芭蕾舞的圆舞曲特点。独奏小提琴奏出的旋律慵困、典雅而抒情，弦乐器和木管乐器的伴奏轻快而透明，而在小提琴上时而出现的一些快速的音阶上行乐句，则好象是芭蕾舞的动作。这段变奏的对比性中段保持

着民间音乐的特点，再现了风笛的音响。第十一变奏是一首恳挚、热忱的抒情诗，旋律由弦乐器和长笛奏出，充满着内心的温暖感情。第十二变奏不但是这主题与变奏的最后一首乐曲，同时又是整个组曲的终曲。这是一首得到广泛发展的、富丽辉煌的波罗涅兹舞曲，它实质上可以说是一首相当独立的乐曲，而不是主题的一个变奏，原来的主题音调只是偶而闪现而已。这里音乐素材的更新宣告了整个变奏过程的结束，乐曲结束时波罗涅兹舞曲极为活跃。

弦 乐 小 夜 曲

（C大调　作品第48号）

柴科夫斯基的这首作品原想写成一部交响曲或弦乐五重奏曲，当作品的前三乐章写出后，作者便把它称为《弦乐组曲》，待到整个作品完稿时，才最后定名为《弦乐小夜曲》。
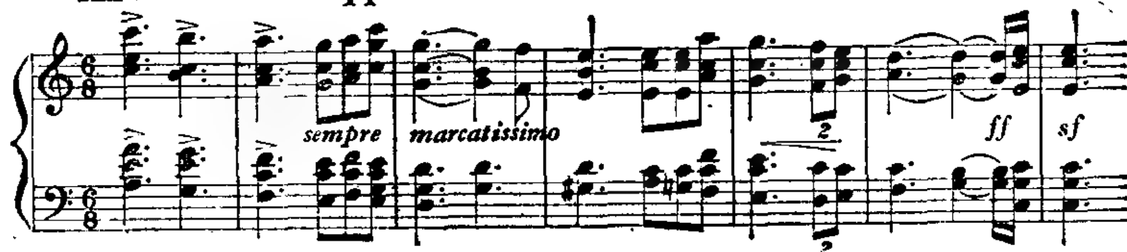
十七、十八世纪在西欧许多国家中广泛流传的器乐小夜曲，多半是一种具有明快、欢乐特点的组曲，一般使用规模不大的乐队，而且往往在露天演奏。这是一种典雅、美丽的娱乐性音乐，没有什么特别深刻的内容，莫扎特就曾写过一些美妙的器乐小夜曲。柴科夫斯基的这组乐曲无疑是根据十八世纪古典主义风格写成的，它的特点是纯真、鲜明而多姿，作者在弦乐队的有限条件下富有技巧性地创造出从透明、精致直到炫目的光辉等多种多样的色彩来；这组乐曲并不是室内乐性质的，作者特别指明，弦乐队的编制越大，就越符合作者的意图。

柴科夫斯基的《弦乐小夜曲》共由四段乐曲组成，它的个别乐曲如“悲歌”也有一般组曲所罕有的戏剧性，这些特点使它类似一部小型的交响曲；但是总的说来，它毕竟还是更接近于组曲的形式。整套小夜曲中的各首乐曲尽管有其相对的独立性，但全曲在调性关系上，特别是在开头和最后两首乐曲的主题联系上，还是相当完整和统一。

一、小品（小奏鸣曲形式）——第一首乐曲用奏鸣曲形式写成，没有发展部，因此，每一个主题在其陈述之后即时获得了广泛的发
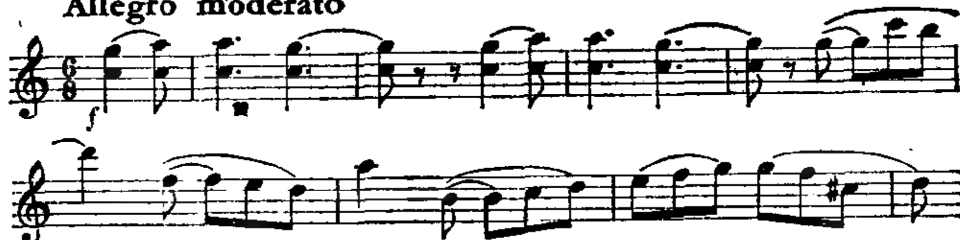
展。这首乐曲，据作者所述，是仿效莫扎特之作，其音响之纯净，同莫扎特的音乐极为相近。乐曲开始时的一段慢引子庄重、堂皇而崇高，也有亨德尔的风度，它的节奏从容不迫，每一个和弦都得到特别有力的强调——这个引子后来不但用来作为这首乐曲的结束，而且也同时用来结束整个作品，从而使全曲得以保持连贯和统一。

例188
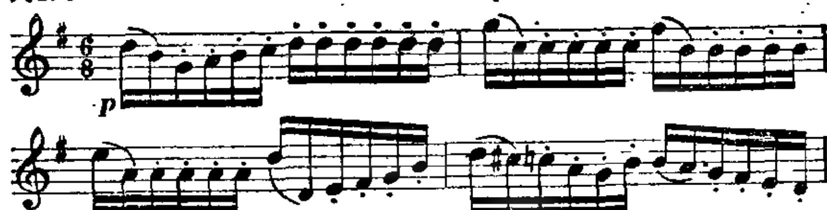


乐曲的基本主题先是全乐队的温柔的抒情呼喊，然后变成小提琴同中提琴和大提琴之间象回声一样的呼应：

例189



乐曲的第二主题娇媚、优雅但任性地游荡，它从连接段的关系小调转入属调上，由小提琴和中提琴奏出，大提琴和低音提琴则用一些断续的拨弦为之伴奏：

例190
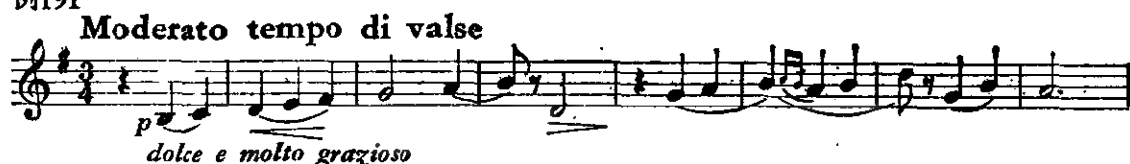


在这个主题中，特别是在这个主题的发展中，音乐的力度不断在增强，最大限度反映出莫扎特的特点；这时候音乐显得特别纯净、透

明，象阳光一般明亮，完全是一种无忧无虑的安逸神态。

二、圆舞曲——这首乐曲和随后的"悲歌"，是整个作品的抒情中心。这首象田园诗一样安逸的圆舞曲，充满着生活的朝气，结构也极雅致，它同作者的舞剧《睡美人》和《第六交响曲》中的圆舞曲都很相近。乐曲的基本主题的旋律宛转、流畅，具有非常迷人的美，它由第一小提琴温柔、优雅地奏出，其他弦乐器则以非常简单的、典型的圆舞曲和弦为之伴奏：
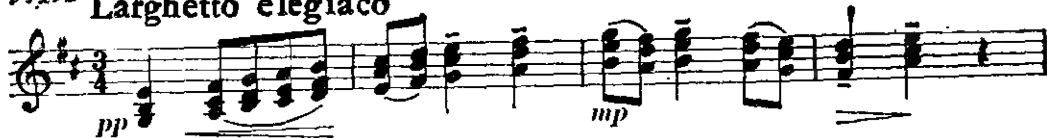
例191



在这主题的进行中出现过一段无伴奏小提琴二重奏，好象体现出对这抒情的感情的倾心和陶醉。稍后这主题转由第二小提琴和大提琴复奏，而第一小提琴则用一些轻快飘逸的衬腔去丰富它的进行。乐曲的中段很短，实际上只是运用基本主题的个别音调构成的一个小插段而已，在这里音乐的色彩一时有点暗淡，好象出现片刻的暗影，又象是一阵凉风袭来似的。在这插段之后基本主题再现时，音乐比前更为鲜明、光亮，最后在典雅的尾声中，这首圆舞曲用个别音调的呼应作为结束。

三、悲歌——这首乐曲在整个作品中所占时间最长，它是全曲中给人印象最深的一首乐曲。无怪乎它时常作为一首独立的乐曲单独演奏，而且经常被改编成各种各样的器乐曲，如钢琴独奏曲、小提琴独奏曲、钢琴三重奏曲或弦乐四重奏曲等等。象《第三组曲》的第一首乐曲那样，我们在这首乐曲中所看到的，完全是柴科夫斯基式的那种"悲歌"：除了个别小穿插之外，全曲都用大调写成，而它那感伤的色彩是由基本主题本身及其对置产生的。乐曲的引子缓慢、严峻，含有一种脱俗的色彩，同时又具有一种内在的紧张度，这可以从步步高升的旋律进行以及音量的连续增强明显地感到。这引子主题是"悲歌"的第一个形象，可以把它看作没有歌词的圣咏合唱，所有声部的进行格外流畅：

例192 Larghetto elegiaco



“悲歌”的第二个主题具有全然不同的特点，它是一支浪漫主义气质的抒情如歌的旋律，激越、冲动、充满着热情的苦恼。这主题旋律只由第一小提琴奏出，其它的乐器用简单的和声音型作为伴奏；象这样把旋律从其它声部分离出来的做法，为的是强调个人的因素在这一主题中的作用，好象是一个人的衷情诉述和动人的歌唱一般：

例193 molto cantabile (Poco Più animato)

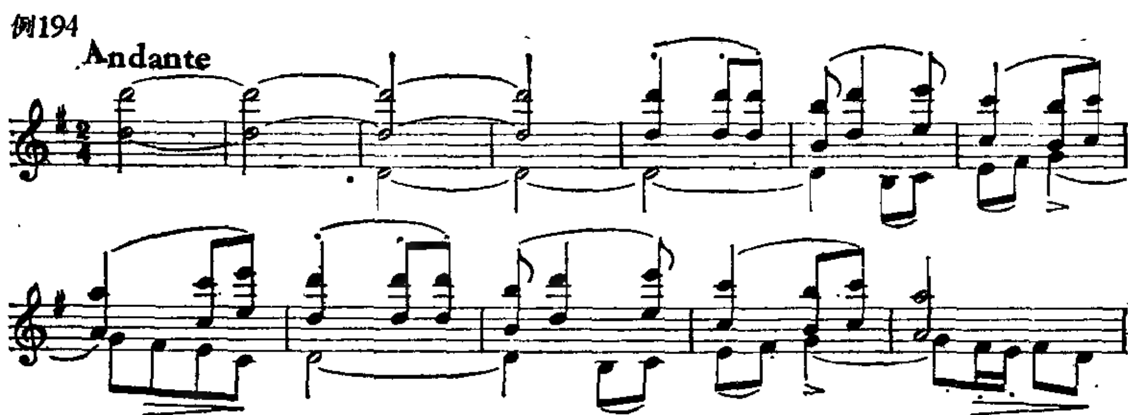


这个抒情主题同引子主题的对比，可以看作活生生的人的感情同冷漠的现实之间的对立，它在一定程度上也体现了作者的许多后期作品的中心思想。抒情主题的下一步发展变成小提琴同大提琴的热情对答，它一层层地推向特别紧张的力度高潮，接着，这主题转由中提琴奏出，然后又是小提琴同大提琴的悲壮的二重奏，音乐充满着肯定自身力量的激情。不过，这一股毅力很快地消逝，只孤零零地剩下第一小提琴的一个曲折的乐句。在一个休止之后引子的主题重又出现，不过这一次它也渗进了一些悲壮、紧张、叹息和振奋的音调。最后一段尾声为整个乐曲的发展作出结论——尽管这时候也保持在大调上，但它却是柴科夫斯基的音乐的最悲剧性的篇页之一。中提琴和大提琴二重奏的抒情主题具有消极、悲戚的特点，而陪衬它的小提琴音型则象尖声的哭泣一般。末了，引子主题象回忆的幻影似地结束这首悲歌——它一出现很快地便消失在空幻的泛音之中。

四、终曲(俄罗斯主题)——最后一首乐曲以真正的俄罗斯民间舞曲主题为基础，再现了民间节日舞蹈的色彩鲜艳的风俗性画面。这首乐曲依据格林卡在他的《卡玛林斯卡亚》幻想曲中所建立的传统，用奏鸣曲形式结合自由的变奏原则写成。开头一段慢引子采用
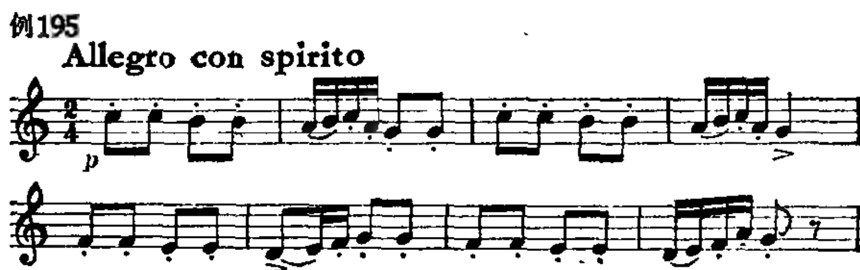
民间纤夫歌曲《在草地上》的主题，这是从巴拉基列夫收集的民歌集中选出的；带上弱音器的所有乐器从小提琴到大提琴象合唱声部一样先后依序进入，具有一种聚精会神和深思熟虑的神情：

例194
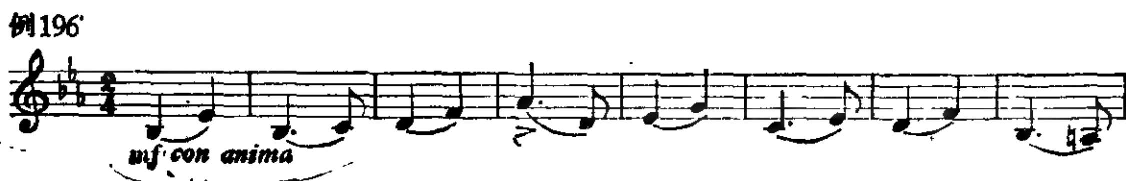


这个抒情的引子接近结束时，在它内部已经逐渐形成乐曲第一主题的胚胎，但是这二者之间的关系却完全是对比性的，即以悠缓歌曲去衬托随后即将出现的舞蹈性歌曲。乐曲的这基本主题也是从巴拉基列夫的同一个民歌集中选出的，原名叫《在青苹果树下》，近似民间的特列帕克舞曲；它的旋律麻利、奋激，开头由第一小提琴奏出，其它乐器组成和弦式的伴奏：

例195



这个主题在整个乐曲中占有主导的地位，它始终保持原来的基本特点，但又通过各声部的传递、新衬腔的加入以及伴奏的丰富变化

例196



等，不断变换它的色彩。乐曲的第二主题转入$^{\flat}$E大调，它比前一主题更为流畅、更加谐和，但同样是舞蹈性的旋律，先由大提琴奏出，不过它在乐曲中并不起多大作用(见例196)。

在乐曲的发展部中，起先是两个主题的对位结合，但是总的说来，第一主题，尤其是它那活跃的节奏贯串着整个发展部，这里的音乐好象是描绘民间游乐的五光十色的画面似的。继主题的再现之后，音乐的进行显然减慢并完全停顿下来，然后，忽然音响强烈地引入第一首乐曲的慢引子的部分音调，但是整个终曲最后还是以它自己的基本主题构成的尾声作为结束——象典型的特列帕克舞曲那样，速度特别急速，进行如同风驰电掣一般。

舞剧《天鹅湖》组曲
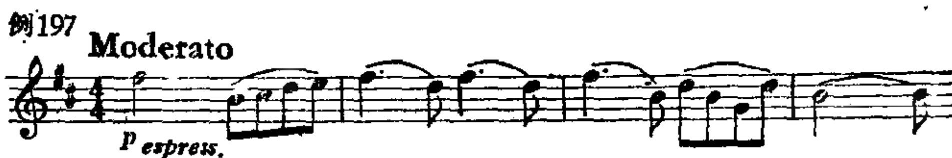
柴科夫斯基的第一部舞剧《天鹅湖》在他创作歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》的前一年写出，在这部舞剧中，作者已经显示出他在改革舞剧方面的意图和努力。在他之前的舞剧中，音乐多半是实用性的，即从属于舞蹈，但在柴科夫斯基的舞剧中，音乐却具有主导的作用，它同舞蹈一起体现作品的整个内容。他把舞剧提高到与歌剧和交响音乐同等的地位，让舞剧也象歌剧和交响音乐一样体现重大的思想内容和深刻鲜明的感情。柴科夫斯基曾说过，“芭蕾舞也就是交响乐”，他的舞剧创作贯串着主导动机和戏剧性的发展原则，从而大大地促进了舞剧艺术的兴盛和繁荣。

舞剧《天鹅湖》取材于一个广为流传的民间传说，相传有一种邪恶的魔法会把少女变成鸟禽或者其它生物，只有爱情和忠诚的力量能够解除它。《天鹅湖》所描写的是关于王子齐格弗里德和被魔法变成天鹅的公主奥杰塔的恋爱故事，他们两人就是因为爱情忠实而坚贞，因此尽管遭到严峻考验，最后还是战胜了魔法——公主恢复人形，同王子一起过着幸福欢乐的生活。这部舞剧的戏剧性主题是为争取自身幸福而同邪恶、黑暗与暴力进行的顽强斗争，它歌颂人的精神的美，歌颂忠诚和崇高的爱情，整个作品充满着浪漫主义的抒情色

彩，象是一整册散发着馥郁芳香的诚挚感人的“无词歌集”。《天鹅湖》组曲从舞剧中选出六段乐曲组成，这套组曲在舞剧写出后若干年才出现，但是选编者是谁，却没法弄清楚。

一、场景——选自舞剧第一幕的终场音乐。
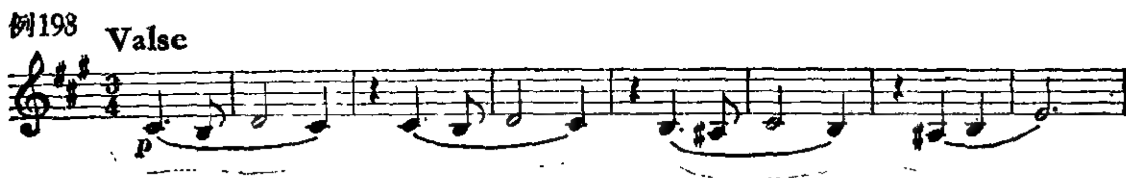
在城堡外花园里，为了庆贺王子成年，人们为他举行欢乐的酒宴。到了暮色降临时分，天空中忽然有一群天鹅飞过，这种景象引起了王子打猎的念头，王子和他的青年伙伴便撇下酒醉的教师走开了。在这段音乐中，第一次出现天鹅的主题——这部舞剧中最主要的音乐形象，这一支充满着温柔和悲伤的美妙旋律，既是少女奥杰塔的音乐画像，又象征着奥杰塔的女伴们的命运，同时还体现出王子和奥杰塔对爱情和幸福的热烈追求。这主题在竖琴的平静的琶音音型和高音弦乐器的魔幻般的颤音背景上先由双簧管奏出，它的进行有些平静、呆滞，但音阶上行级进的补充，又为这幻想的世界带来了积极的因素：



而当这主题经法国号转交小提琴和中提琴演奏之后，象柴科夫斯基的其它爱情主题一样，这旋律又有化为两个声部的倾向，这时，长号在大提琴的加强之下，咏唱一个上行的音列，而小提琴、中提琴则结合着长笛在高音区引出另一个同样富有表情的旋律。就这样，柴科夫斯基在第一幕的十分简单的情节内容的条件下，已经为那些美妙的舞蹈音乐开始引入戏剧性的力量。

二、圆舞曲——选自舞剧第一幕的第二段乐曲。
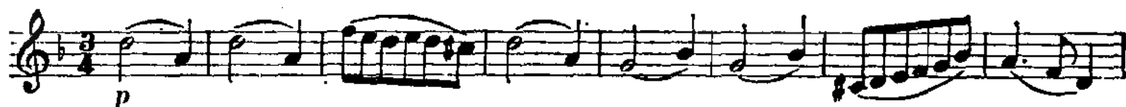
这是第一幕开头的第一首舞曲，村民们为了取悦王子而跳起舞



来。乐曲从弦乐器拨奏的一小段引子开始，接着出现的便是乐曲第一大段的基本主题，它在低音弦乐器和法国号提供的简单的圆舞曲节奏背景上由小提琴奏出(见例198)。

这个旋律在其发展中由于木管乐器的一些翱翔的分解和弦的陪衬，以及当中一些插句所引入的那些新的节奏和色彩的对比，显得特别活跃。乐曲的中段拥有许多更加富有表情的旋律，其中有一个抒情如歌和真挚感人的旋律(d小调)，特别吸引听者的注意：
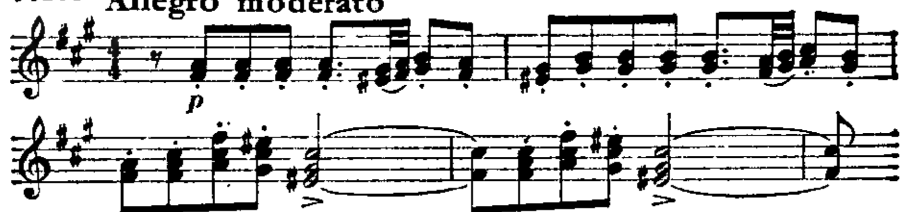
例199



这个主题的情绪的发展和增涨，引出第一段音乐的再现。在这里，前头那些主题都发生了变化，音响雄壮有力，充满节庆欢乐的情绪。总的说来，这首圆舞曲同舞剧《睡美人》中的"农民圆舞曲"和舞剧《胡桃夹子》中的"花之圆舞曲"相比较，虽然是小巧一些，但它具有丰富的内容，有别于一般游离于基本戏剧线索之外的传统群舞。由于乐曲中鲜明而多样的旋律形象交替呈现并衍化出新的乐队音响和情绪色彩，大量的衬腔同时又烘托出基本的乐思，从而在听者的想象中产生出一系列变幻多端的场景：时而是欢乐的，时而又是抑郁的；时而是个别舞伴的活动，时而则是大规模的群舞场面；或者说，这圆舞曲既描述主人公的无忧无虑的游乐生活，同时又反映了沉思以及疑虑的一面，仿佛把人引向那不可测度的远方似的。

三、天鹅舞曲——选自舞剧第二幕中一组总称为"天鹅舞曲"的第四首乐曲，通常被称为"小天鹅舞曲"。
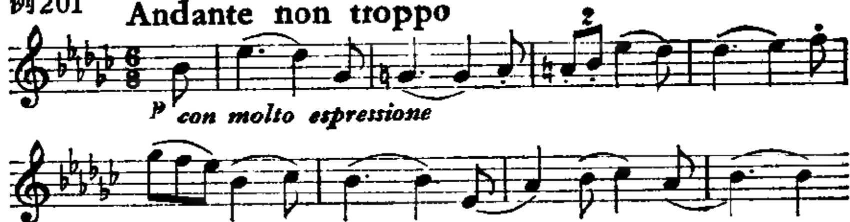
夜晚，在天鹅湖畔，天鹅女郎们在月色下轮流蹁跹起舞——王子齐格弗里德就是在这里初次遇见公主奥杰塔的。现在是四只小天鹅的舞蹈，这段舞曲极为纯朴而富有诗意，整个乐曲大半保持在木管四重奏的富于田园风味的清澈的音响之中，即由两个双簧管(后来还结合进两个单簧管)在大管的陪衬之下奏出乐曲的基本主题，它的旋律、节奏和配器都使这段乐曲具有一种戏谑和幽默的色彩：



四、“场景”——选自舞剧第二幕紧接在“小天鹅舞曲”之后的一段乐曲。

王子齐格弗里德对奥杰塔一见钟情，两人合跳这一段充满抒情气氛的舞蹈。柴科夫斯基的这段乐曲，象是一种带有合唱的二重唱：他让一对情人的对话同其他群众角色的“叠句”相交替，或者说，让双人舞同群舞结合在一起；而且，这合唱(或群舞)并不只是单纯地伴随二重唱(或双人舞)，它时而结合进二重唱的声部之中，时而支持它的动机，时而则显示它自己。就这样，柴科夫斯基使他的这段乐曲不但成为整个第二幕的支柱，而且还成为舞蹈交响乐的一个古典范例。

这段乐曲从竖琴的一长段华彩性独奏开始，它象一阵和风吹皱了那广阔的湖面，飘荡在整个乐队之上；而当竖琴的进行静息下来时，它的清澈的琶音音型转为柔和而灵活的背景，这时候，独奏小提琴(带弱音器)奏出的基本主题，充分表达出王子和公主定情时的温柔、羞怯和激动之情：

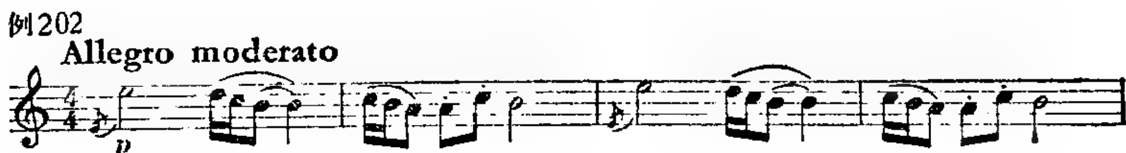


在乐曲中段可以听到双簧管和单簧管的一些断断续续的、象颤动一般的和弦，好象在平静的湖面上泛起了未必能觉察得出的涟漪似的。在这里，独奏小提琴依然是音乐的中心，它充满了青春的活力和欢乐的光辉。当音乐转回第一段素材的再现时，这支富于浪漫主义色彩的旋律焕然一新且更加充实，它由独奏大提琴的“男性”的声

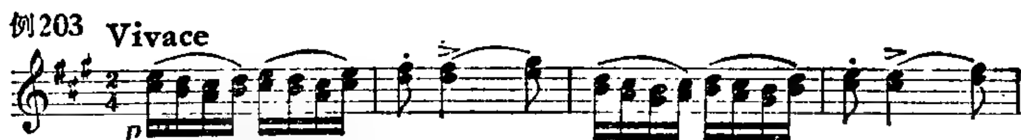
部奏出，作为对独奏小提琴的热情召唤的回答；这两个声部组成的极为美妙而情深的二重奏，使这支“爱情之歌”发展得越来越热情、越丰富、越有光辉。

五、匈牙利查尔达什舞曲——选自舞剧第三幕中一组总称为“**特性舞曲**”的第一首乐曲。

在为王子安排的一个挑选新娘的舞会上，一些外国客人表演了各种民族风格的舞蹈，包括匈牙利、西班牙、那不勒斯和波兰的舞蹈。每一种舞蹈的音乐各有其民族特点，匈牙利的查尔达什舞曲的典型特征是两个性质不同的段落相互对比。在这里，第一段用小调写成，带有悲壮的情绪：



第二段节奏明快，动作麻利活跃，朝气勃勃：



在柴科夫斯基那个时代的一些平凡的舞剧中，一些并非真正具有民族特点的舞曲形式（特性舞曲）风行一时，而他却不袭用这种模式。在第三幕的这些特性舞曲中，他虽然还没有达到他在后两部舞剧中所达到的成就，但是，鲜明的民族风格主题，它的交响性发展，丰富的旋律与节奏因素，已经导致了这些体裁的真正革新。
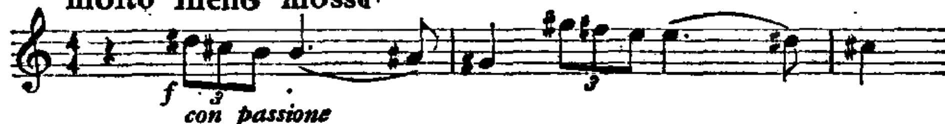
六、场景——选自舞剧第四幕的第二个场景和终场的颂歌。

奥杰塔得知王子已经背弃同她之间的忠诚盟誓，她满脸泪痕，寸肠欲断，急忙跑回来，非常激动地把城堡里发生的这个不幸的消息告诉女伴们，现在再也不能希望王子来解救她们了。奥杰塔跟女伴们告别，她觉得与其永远做恶魔的奴隶，倒不如死在湖里好些。天渐黑了。刮起的一阵大风宣告恶魔来到了。
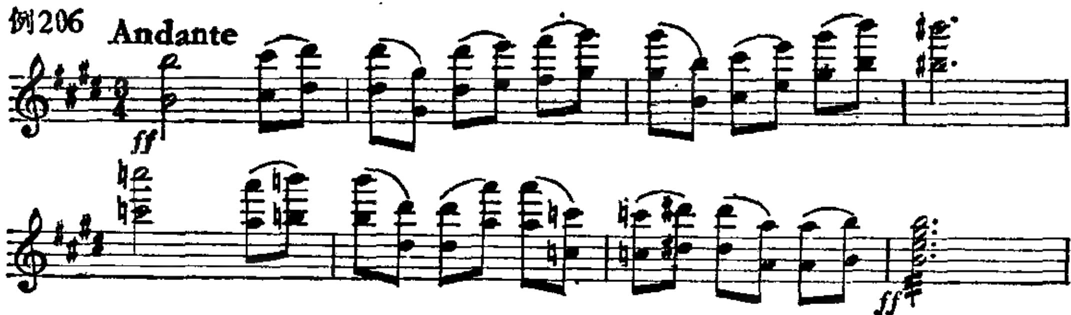
这段乐曲从代表奥杰塔的申诉的一个热烈而激动的主题开始，它一直导入戏剧性的高潮。



随后的一个答句是女伴们给奥杰塔的慰藉，充满着内心的温暖和同情：



但是，恶魔也跟着来了，这时速度转快，暴风雨来临了——这里主要用阴暗的和弦和旋风般的半音进行的乐句来体现，木管乐器的呼啸以及定音鼓和大钹的不断敲击，也起了推波助澜的作用，加强了紧张的气势；这暴风雨场面的描写，实际上同时也体现出恶魔得意的狞笑和少女们的绝望心情。不多久，这段邪恶力量肆虐的音乐描写突然中断，现在音乐转入E大调的颂歌主题，与此同时王子出现了。整套组曲就以歌颂爱情最后战胜死亡、战胜恶魔的光辉凯歌作为结束。



舞剧《睡美人》组曲

舞剧《睡美人》在1889年继《第五交响曲》之后写出，它的中心内容是善对恶的胜利、欢乐对苦难的胜利；作品的人道主义构思，同舞

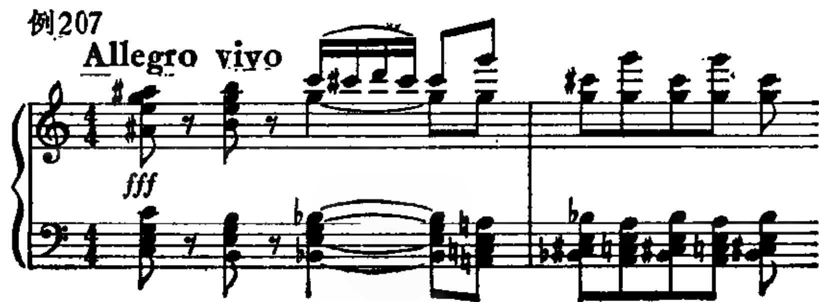
剧《天鹅湖》有一些相近之处，但是从作品的规模和表达内容的深度上看，舞剧《睡美人》显然与作者后期的交响曲和歌剧《黑桃皇后》是属于同一阶段的创作。

舞剧《睡美人》取材于法国作家查理·贝洛(Charles Perrault, 1628—1703)的童话，故事发生在弗洛雷斯唐王十四世的神话王国里：在公主阿芙洛拉受洗日的宴会上，由于忘记了邀请恶神卡拉波斯，为此卡拉波斯立即进行报复，她赶到现场预言公主在满十六岁成为一位美人时将因纺锤碰伤而死，这时善神西连妮也出来施展她自己的力量，设法让公主不是因伤而死，而是长睡一百年，然后将借助于一位王子的一吻而复生并同王子美满成婚。这出舞剧以它那充满节日的欢乐、明朗的阳光和亲切的抒情诗般的音乐，揭示出人的内心世界的美。柴科夫斯基的舞剧《睡美人》是他的最明朗、乐观的作品之一；舞剧《睡美人》组曲由舞剧中的五段乐曲组成，这些乐曲并没有按照故事的情节来排列。

（一） 序奏、善神西连妮

在舞剧《睡美人》中，光明与黑暗、善与恶这两种力量之间的矛盾和斗争，主要通过西连妮和卡拉波斯这两个根本对立的主题明显地体现出来。而西连妮和卡拉波斯这两个音乐形象一开始便在序奏中相对峙——序奏就是在这两个主题的基础上构筑出来的，它实际上起着预示剧中事件的作用。乐曲开始时出现的是反面人物卡拉波斯的音乐描写，柴科夫斯基在这里承继格林卡的人物描绘的传统，他把反映否定形象的主题写得线条尖削，节奏凹凸，和声也不稳定，它的

例207



旋律进行基本上可以分成两个部分，前半部分以半音进行占优势，后半部分则仿佛着重于模仿魔鬼的揶揄的笑声似的，整个主题很容易令人产生横暴、阴险和诡诈等联想(见例207)。
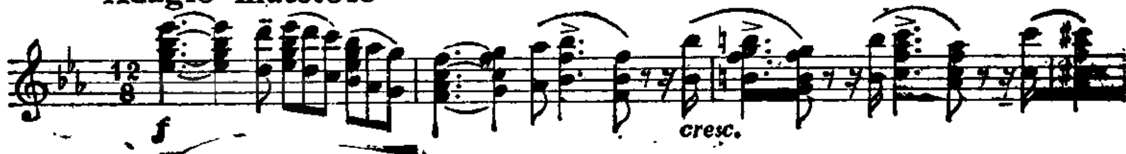
相反地，善神西连妮的主题却全然不一样，它很有旋律性，和声方面也很明朗，调性稳定，而且是用柴科夫斯基惯常用以描绘光明的抒情形象的E大调写成的；它先由竖琴琶音和弦的汩汩声导入，然后由英国管和长笛在小提琴和中提琴的轻微的颤音背景上奏出，它的步调从容不迫，显得十分温柔、和蔼可亲：



这个主题也可以叫做爱情的主题，或者光明与幸福的主题，它在这段乐曲中获得了极为广泛的发展：它不断引入一些新的衬腔，从而使旋律的气息越来越宽广、饱满和活跃，当主题经过几次反复而进入高潮时，传出了小号高昂的声音，情绪至为激奋，这样，在序奏中似乎已经预示了整部戏剧的结局、即善对恶的胜利。

（二） 柔　　板

舞剧第一幕，在弗洛雷斯唐的王宫花园，为庆祝阿芙洛拉公主成年举行的舞会上，有四位王子同时向公主求婚。这段抒情的柔板就是求婚者对公主表达赞羡与爱慕之情的音乐，同时也是公主的美貌和魅力的性格描写。乐曲从一小段引子开始，那主要是竖琴的华彩性表演，当乐曲基本主题第一次呈现时，依然有竖琴的清澈和弦相伴。这主题庄重、流畅，鲜艳而富于歌唱性：



这个基本主题在整个乐曲中先后反复三次，在其发展的全过程中情绪的力量不断增强，而且一次比一次更为紧张、更有表情。由于广泛采用模进的手法和结合一些新的音流，有时分明现出一种不安、困惑和冲动的神情，这使主题的第一次光辉而宏伟的陈述，就已产生一种从心理上推进的因素并在主题的第二次出现之前达到了极大的紧张度。继主题第二次的简短陈述之后，大提琴的美妙的独奏又一次使基本主题暂时偏离它原有的辉煌色彩，但它那不安的抒情因素终于逐渐孕育并导致基本主题的最后一次凯旋式的宣告，这时，颤音音型的旋律进行和打击乐器的强调，使乐曲保持着它的威武的力量，直到辉煌的结束。

（三） 特性舞曲

（"穿靴子的公猫和白母猫"）

舞剧第二幕的终场音乐已经为戏剧的冲突作出结论，即善与光明的力量已经战胜卡拉波斯的魔法，但是为了强调这个胜利，柴科夫斯基又用描绘阿芙洛拉公主与王子的婚礼的第三幕来补充发挥。第三幕全是嬉游性的乐曲。参加这婚礼的除剧中人物外，还有贝洛的其他童话和别的法国童话中的人物，包括蓝胡子和他的太太，穿靴子的猫和它的主人及随从，金发女郎和王子，美女和海怪，灰姑娘和她所锺情的王子，青鸟和公主，小红帽和狼，小拇指和他的兄弟等等。在所有这些宾客跳过一场波罗涅兹舞之后，还穿插进一组特性舞曲，其中第一首舞曲就是专为穿靴子的公猫而写的。这是舞剧中最精致的一段描写性音乐，用以描绘猫的叫声以及利爪的突然抓击等戏谑性画面。这段舞曲的基本主题由双簧管奏出（还有大管），它同弦乐器的颤音（还有小号）的音型相交替，它的音调相当特别，由小二度和六度下行的音型组成：

例210



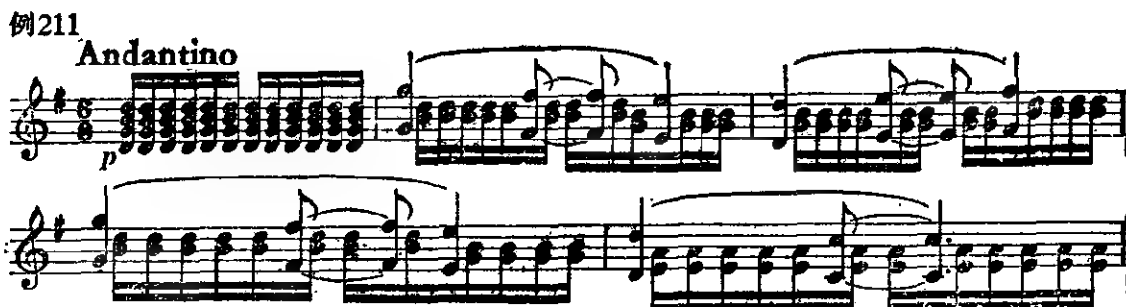
这个主题形象地描绘出正在发脾气的猫的性状，而间插的一些急促、简短的节奏型则象是它的脚掌的袭击似的。这两只猫的对话在继续，有时一方似乎在劝诱，有时又象是在进逼，这一对小东西的滑稽表演怎样结束，就留给听者去想象了。

（四） 全 景 图

舞剧第二幕第一场，阿芙洛拉已经长眠了一百年。有一天，德吉列王子因参加狩猎感到疲倦，他离开供他消遣的舞蹈表演，独自在林中休息。这时，远处河边出现一只满载珍宝的珠色大船，善神西连妮走上岸来，她让王子看到阿芙洛拉的幻影，王子深深地爱上她，便乘上西连妮的大船往沉睡的弗洛雷斯唐王宫城堡驶去。为了配合剧情的这一发展，柴科夫斯基在这里插入一些交响性的音乐片段和独特的音乐描写画面，"全景图"便是其中的一段。这里是魔船行进途中的景色描绘——可以看到在水平如镜的河面上光的闪烁和嬉戏，沿岸的树林变得越来越森严而险峻了，大船驶过的轨迹在月光下泛出银白的条纹来；王子来到弗洛雷斯唐的古老城堡时，大门开启了，沉睡的王国就这样呈现在王子的面前。

在这里，柴科夫斯基用不同声部同时出现两种不同节拍（二拍子和三拍子）的手法来描绘这魔船的平顺进行：其中一个用乐队声部的十六分音符的不停顿的平稳进行组成和声的背景（复二拍子），第二个则是旋律进行本身，由于切分音的强调，它在八六拍子的节拍中却显出四三拍子的效果：

例211
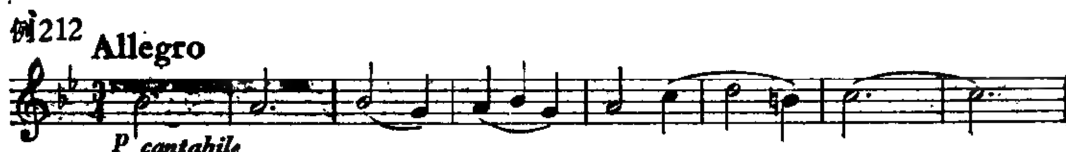


还有，竖琴的音型好象有意在模仿那汩汩的水声似的，这些穿插也加强了这全景图描写的印象。总的说来，这段音乐是深具抒情性

的，它是对大自然的冷静观察，同时又着重表达了王子对睡美人的幻象的倾心，这里面既有焦急的期待，又有甜蜜的烦恼。

（五） 圆 舞 曲

舞剧第一幕安排在弗洛雷斯唐的王宫花园，舞台深处可以看到大理石的喷泉。这一幕开始时村民们都来庆贺公主满十六岁，他们一边编制节日的花条，一边在闲聊从左邻右舍听来的消息，整个城堡沉浸在节日欢乐的气氛之中。等到王室和前来求婚的四个王子全都进场之后，大家便跳起舞来；这段圆舞曲的旋律象波浪式一般起起伏伏，温柔而悦耳，是整个舞剧中最抒情的段落之一：



这支快速的美妙旋律主要由弦乐器（特别是小提琴）奏出，乐曲中途钟琴丁当作响的一段旋律穿插，是主题再现前的一个小转折，这一番点缀确实使乐曲生色不少。最后音乐进入一个明朗动人的高潮，气势雄浑，它以节日欢乐的光辉结束这套组曲。

舞剧《胡桃夹子》组曲

（作品第 71 号a）

舞剧《胡桃夹子》是专为儿童而写的，取材于德国作家霍夫曼(Hoffmann，1776—1822)的童话故事，作者依据的是大仲马(Dumas，1803—1870)的法文译本。

圣诞节之夜，玛莎得到了很多礼物，但她最喜欢的是一件有趣的玩具，即可以轧开小胡桃的雕成人形的木胡桃夹子。可是淘气的哥哥抢走了玛莎最心爱的胡桃夹子，把它摔坏了；小玛莎含着眼泪抱起胡桃夹子，好象照料一位病人一样哄它睡觉，不觉间连她自己也睡着了。玛莎好象听到许多小老鼠从屋子里的四面八方钻了出来，霎时

间，真象出现奇迹一般，圣诞树长得越来越高，所有的玩具和糕点以及胡桃夹子全都活动起来了，一队饼干兵在他们的首领指挥下正在同老鼠打仗，可是他们给打败了。胡桃夹子带领一队锡玩具兵又去同老鼠交锋，眼看也渐渐不支败退，在这危急时刻，玛莎勇敢地脱下她的一只小鞋，用全身力气往鼠王掷去，一下子就把鼠王打死，所有的小老鼠见势不妙全都逃光，而这时候魔法也解除了，胡桃夹子变成一个漂亮的王子。为了报答玛莎的救助，王子带她穿过冬日积雪皑皑的树林，来到糖果仙姑的王国，他们在那里受到了所有的糕点、饼干和甜食的热烈欢迎。这篇故事赞颂真正忠实的友谊和勇敢的忘我精神，整部舞剧的音乐洋溢着光明和欢乐的气氛；作品通过儿童故事这一富于独创性的新手法，来表达一个人的苦难、斗争和找到光明这一中心思想。《胡桃夹子》是柴科夫斯基创作的三部舞剧中的最后一部，在这三部舞剧的组曲中，只有《胡桃夹子》组曲是作者亲自选编的，而且也最广为流传。《胡桃夹子》共分三大段，包括八首乐曲。
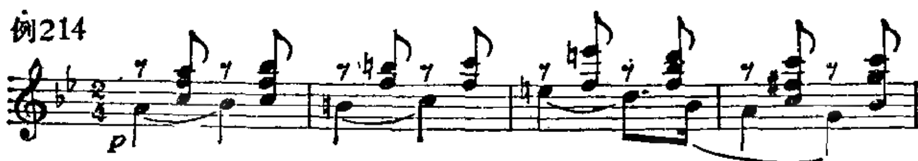
（一） 小型序曲

这首乐曲实际上也是一首小型进行曲，它一开始就把听者带入“胡桃夹子”的形象世界中来。由于戏剧的故事是在儿童与玩具之间发生的，因此这里的一切都是小型的、天真活泼的、轻盈的，而且在儿童的心目中又都是相当具体的。乐队的编制也是这样，它是室内乐性质的，基本上是双管编制，但弦乐器组却不用大提琴和低音提琴；这样，主题及其发展就主要落在小提琴声部上，它的音质始终显得清澈、明朗，情调甜美娴雅。“序曲”的一些基本音乐主题，非常精致而简洁地体现出儿童和玩具的形象世界：乐曲的第一主题是一个进行轻快的旋律，它在后来还用许多清丽的变化花纹来装饰。



第二主题更自由、更抒情、也更富于歌唱性，它同前一主题的关系恰似儿童的“动作”同他们的热情的幻想之间的对比：

例214
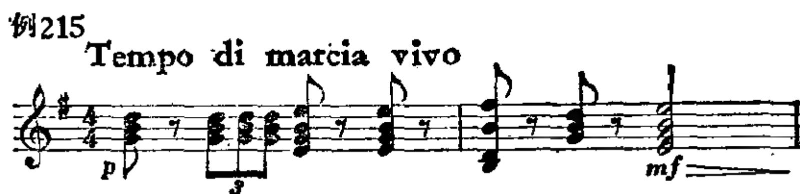


这两个主题的呈示及其变化不大的反复，构成这首序曲的简练的形式，这同整部舞剧的儿童场面的紧凑风格是正相适应的。

（二） 六首特性舞曲

1．进行曲——也就是第一首“特性舞曲”。孩子们围着圣诞树在“儿童进行曲”的细声细气的音乐声中列队上前领取各自的礼物。在这里，象序曲一样，可以感觉到儿童队列的一种小规模的特点：细巧，轻快，装出来的严肃和孩子气的热情——这实际上也是一种游戏，或者也可以称之为木偶进行曲。这段音乐具有精确的画面性，乐队的表达相当光辉，管乐器起主要作用。

例215
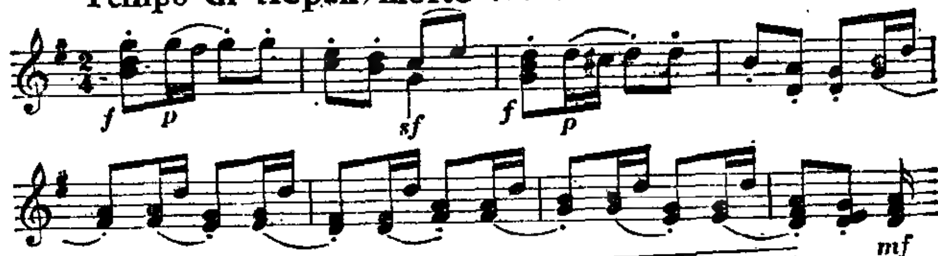


2．糖果仙姑舞曲——勇敢的玛莎和王子来到糖果王国，糖果仙姑和所有的角色用各种嬉游性的舞蹈来迎接他们。我们都知道，糖果的特点是甜腻而有粘性，柴科夫斯基从当时才刚刚发明的钢片琴上找到了最适于表现这种粘性的音响效果，第一次把钢片琴用入交响乐队中，获得了一种极为可贵的色彩。这段音乐用钢片琴来演奏旋律，音调既甜蜜腻人，又清脆透明，这是糖果仙姑的写照，它很自然地使人想到糖果王国中象小玻璃片那样晶莹夺目和五彩缤纷的糖果的色泽：

例216
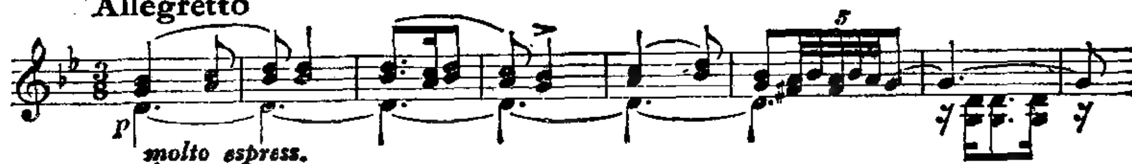


3．俄罗斯特列帕克舞曲——这是俄罗斯民间流行的一种生动鲜明、情绪热烈的舞曲，表达出纯朴的活力和天真的快乐。在这首狂放的乐曲里，乐队的力量第一次获得了充分的发挥，它的旋律用铃鼓和定音鼓的节奏加以衬托，音乐的进行在接近结束时逐渐加快速度——舞步加快了，呼吸变得急促，最后以旋转式进行带来的旋风作为结束。

例217



4．阿拉伯舞曲“咖啡”——在糖果王国中，各种美味的食物环绕着玛莎和王子，其中除了糖果之外，还有咖啡和茶。要用音乐来描写咖啡和茶，似乎并不是一件容易的事；在这里，柴科夫斯基的做法是简明而巧妙地采用阿拉伯舞曲和中国舞曲来唤起听者的联想，因为咖啡产在阿拉伯，而茶则是中国的特产。按照脚本的规定，这段阿拉伯舞曲的音乐是“甜蜜而迷人的”，它的主题是一支温柔而富有表情的旋律，在大提琴和中提琴构成的持续五度音程的单调背景上由小提琴娇柔无力地奏出，这支富于异国情调的慢速度的东方舞曲，象征
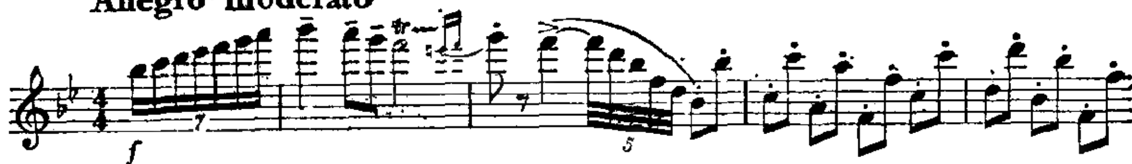
例218



着一个"炎热"、慵困、文雅而魅人的抒情诗世界，它的意态阑珊，有如神秘的幻想。这段乐曲由于只用加弱音器的弦乐器和木管乐器演奏，色彩清新、富丽(见例 218)。
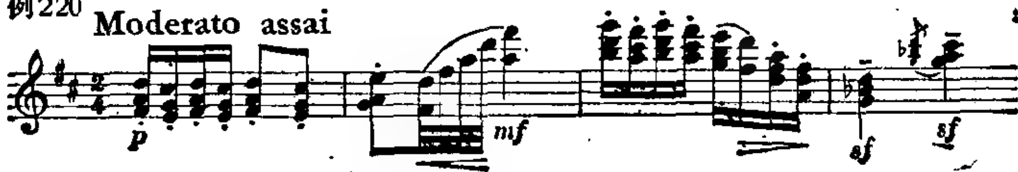
在乐曲中段，特别是在最后一段反复时，这支旋律为一些出奇的色彩和花纹所装饰而显得特别丰富多姿。这里，基本主题在弦乐器的沉厚地颤动的声部中，同双簧管的懒洋洋的半音进行结合在一起，就象是一个孤独的声部把这歌曲的主题若有所思地加以即兴发挥似的。

5．中国舞曲"茶"——这是一首滑稽舞曲，音乐的陈述及其音色的选择都很有特点。乐曲的主题先由长笛(有时结合短笛)在很高的音区用很尖刺的声音奏出，它与起伴奏作用的大管的单调的喃喃低语之间形成了强烈的对照；主题的后半段由弦乐器的跳跃的拨弦接奏——所有这些，造成了一种相当滑稽的效果，作者似乎想叫那些瓷娃娃摇摇摆摆地跳起舞来：



柴科夫斯基在这首乐曲中还特地用进钟琴这种乐器，意图借此表达东方的一些特殊色彩。但是由于柴科夫斯基对我们这样一个古老的国家可以说是一点也不了解，他写出来的这个所谓中国舞曲是完全没有一点中国风味的。
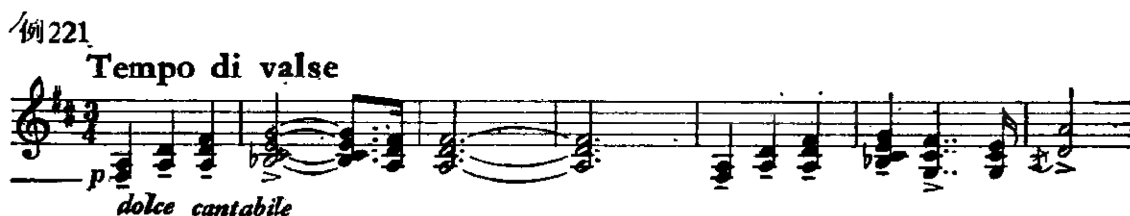
6．芦笛舞曲——按照脚本的构思，玩具牧童们在这时候一边吹奏用芦苇做成的牧笛，一边翩翩起舞。乐曲的基本主题，即由三个长笛奏出的富有田园风味的旋律，可说是作者的神来之笔。这支旋律之
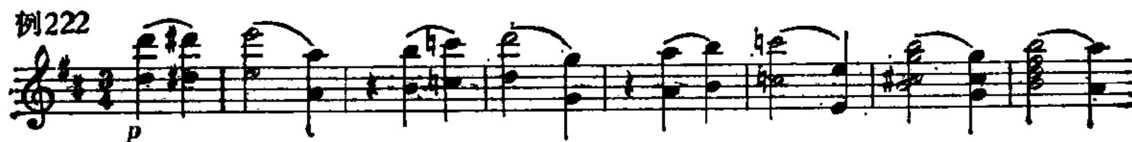


美同长笛这种乐器本身是分不开的，长笛好象把它所拥有的一切美质全部倾注到这轻快活泼的舞曲中去了(见例220)。

（三） 花之圆舞曲

在舞剧第二幕的一系列嬉游舞蹈之后，穿着金色锦缎的管家出场了，他一拍手，便有三十六个女舞蹈演员和三十六个男舞蹈演员，全身饰满鲜花走了出来，他们捧着一个大花球，送给王子和玛莎这一对新婚夫妇，于是开始在圆舞曲的乐声中跳起舞来。“花之圆舞曲”同随后的一段“双人舞曲”，成为整个喜庆演出的高潮；它的旋律丰富，情调优美，节奏明快，色彩鲜艳，可以称得上是整套舞剧组曲之冠。乐曲从竖琴的技巧性华彩乐句（引子）开始，然后法国号便以全奏的方式奏出圆舞曲的基本主题：



这个主题在整个圆舞曲中占居优势地位，体现出这豪华而庄严的节庆场面的基本情绪，但是，在柴科夫斯基的整个美妙的旋律构想中，这个主题显然还只是第一阶段的体现，不过在它的陈述过程中也已经变得越来越悦耳动听了。在乐曲中段作者又为听者带来了更加宽广、旋律也更加迷人的新主题——在这中段开始时长笛和双簧管奏出的旋律就是这样：



接着大提琴奏出的抒情而饱满的旋律尤其是这样：



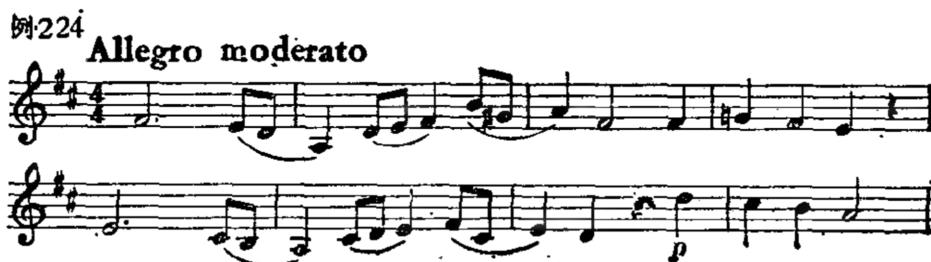
在这首圆舞曲的基本素材再现之后，音乐以一段小尾声作为结束：在这里，基本主题获得了交响性的发展，具有更加活跃和更加热烈的节庆狂欢的特性。

D大调小提琴协奏曲

（作品第35号）

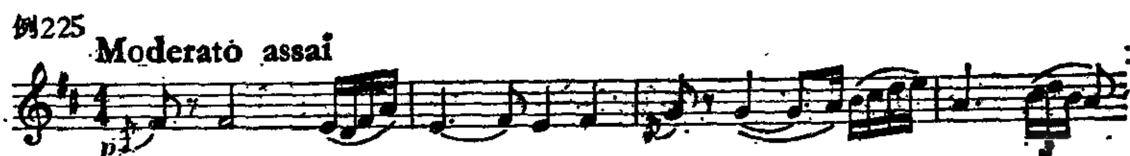
这首小提琴协奏曲在1878年3月，当作者客居瑞士的一座小城时，在不到一个月的时间内写成，翌年，在纽约首次演出。柴科夫斯基原先把这部作品题献给当时在彼得堡音乐学院担任小提琴演奏课教授的德国小提琴家奥尔（L. Auer，1845—1930），本来希望由他在俄国首次演出；但是，由于奥尔虽然高度评价这部作品的许多优点，同时又认为其中有一些地方不便于小提琴演奏，也有悖于弦乐器作品的形式，这部作品就此给搁置了两三年。到1881年底，维也纳小提琴家布罗茨基(A. Brodsky，1851—1929)克服了这部作品的一些技术难度，先在维也纳、随后又在伦敦和俄罗斯各地成功地进行演出，为此，柴科夫斯基便更改这部作品的题献，把它献给热情介绍这部作品的布罗茨基。柴科夫斯基在这部作品中，把一些民族民间音乐的形象给以高度的艺术体现和典型化，其中一些不寻常的音调，深刻的戏剧性和感人的抒情诗，虽然一时不为人们所理解，甚至招来一些非议，但它终于还是逐渐地吸引了广大音乐社会的注意和欢迎，成为俄罗斯和世界小提琴艺术的古典范作之一，它的地位足以同贝多芬、门德尔松和勃拉姆斯的同类作品相媲美。

这首协奏曲的第一乐章结构特别宏伟，具有多样化的旋律音
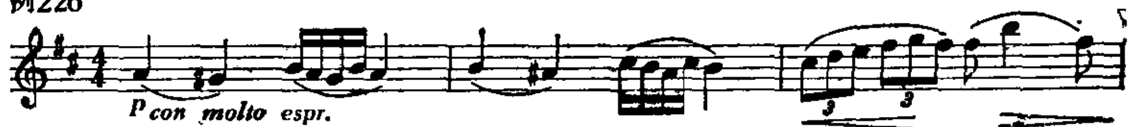


调、精致的动机发展以及丰富的概括性形象，它的中心内容可以说是活跃的生活现象和明朗的感情表达，充满了一些傲气盈溢的勇武乐句和肯定生活的激奋人心的力量。这一乐章基本上用古典协奏曲的严格形式写成，乐章的引子由乐队奏出（见例 224）。

这个主题纯朴、安详而宏伟，从容不迫地进行着它那动人的诉述，但是这流畅自然的进行并没有维持多久，接踵而至的是一系列节奏明快的动机，它的力量在不断增长，可以明显地感到一种紧张的活动，仿佛陷入沸腾的生活的旋涡中一般。这是为乐章基本主题的呈示预先进行的准备，一当这种尘世的喧嚣逐渐平息下来时，独奏小提琴便羞人答答地奏出一个宣叙性的乐句，直接把音乐带入奏鸣曲形式呈示部的第一主题：



独奏小提琴奏出的这个主题，具有最多方面的特性，它的音调贯串着整个乐章——特别是在连接段、发展部和华彩乐段中，使音乐有可能获得了交响性的发展。起先，在乐队轻淡的伴奏下，它显得十分清新，象是一种抒情的即兴独白，气息宽广而温暖，但它同时又含有节奏活跃有力的动机、更为柔和而圆顺的歌唱性乐句、诙谐性的下行音调和舞蹈性的断续音型——所有这些，都有助于充分揭示主题所蕴藏的丰富内容，并使作者得以有时强调音乐形象的这一方面，有时又最大限度地去发挥原来才只有一点暗示的另一方面。不难看到，这主题在最初的陈述中已经通过移高八度的方式，而使小提琴的音响更加明亮，还加进一系列和弦以增强音量，逐渐变得更加活跃而有力。之后，在活跃的节奏型的推动下，出现了典雅的小提琴乐句的急速奔驰，主题中最活跃的因素这时候在乐队中得到了最充分的发展，音乐转为热情而冲动，掀起了一阵热潮，待到它重又回到原来那诚挚的抒情诗中时，乐章的第二主题也随着出现了：
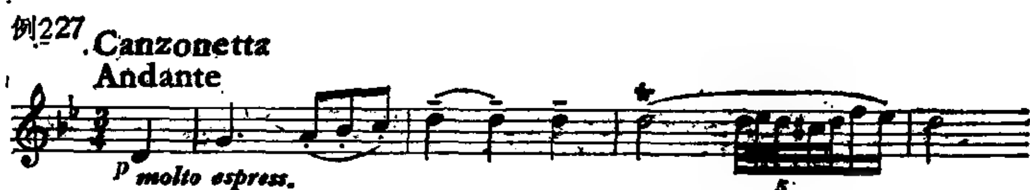
例226
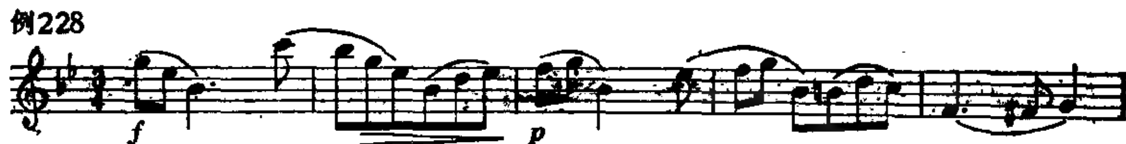


乐章的这第二主题转入属调，它充满温暖的柔情，但有点伤感。不过，同前一主题一样，它的抒情的基调又带有一种内在的戏剧性的巨大紧张度；在它的三次反复呈示之后，便以不可遏制的力量急遽向前；小提琴声部的一些技巧性乐句，使这沸腾的毅力在这里得以占居优势地位。随后，呈示部以乐章第一主题的再现作为结束，这时，它具有全新的形貌，由全乐队强有力地奏出，充满着趾高气扬的欢乐感情，象是一首凯旋进行曲，又象是一首庄严行进的波罗涅兹舞曲。

乐章的发展部从独奏小提琴重新进入并以变奏的方式发展乐章的基本主题开始，这时候，由于主题在连续不断的十六分音符和三十二分音符中进行，显得特别匀称、轻快，它编织出的似断似续的典雅乐句，显然具有诙谐曲的许多特点。不多久，随着力度的不断增涨，重又引出乐队全奏的第一主题，然后转入乐章的华彩乐段。柴科夫斯基在这部协奏曲中，并没有仿照一般的习惯把这个乐段放在乐章的近结束处，而是用以作为发展部到再现部之间的过渡；而且，他在保持华彩乐段的技巧性外貌的同时，又有机地结合进乐章的所有素材。在这里，乐章的基本主题获得进一步的发展，反映出一个人的内心体验的一些新的历程，特别是当第二主题以全新的面貌出现时，好象表现出一种恼人的痛苦似的。但是很快地，情绪又转明朗，这是再现部的开始——乐队柔和地奏出乐章的第一主题（长笛），而独奏小提琴起先只是以一些颤音为之陪衬，稍后才接奏这基本主题，让它重又宁静而庄重地放射出它原有的明朗的光辉。最后出现的一段尾声，生机勃勃，饱满有力，小提琴的技巧性乐句和整个乐队的强有力的音响汇合成一首庄严的颂歌，为这一乐章作出乐观的结论。总的说来，从戏剧性的冲突和发展，通过一些折磨人的沉思和犹疑，以及小心翼翼的探索，一直到意志的冲动和得意扬扬的胜利情绪的表达，这就是这一乐章的基本内容。

第二乐章一共写过两稿，作者认为第一稿过于冗长，而且过于严肃、深沉，它那崇高而悲戚的形迹也未能同前后乐章构成必要的对比，因此柴科夫斯基把它作为一首独立的小提琴独奏曲处理，取名为《沉思》。现今这首协奏曲所采用的第二稿，叫做"小歌"，它象一首美妙的小型浪漫曲，一篇真率、朴质无华的抒情诗。如果说，第一乐章的音乐的特点，在于柔和、抒情的形象同活跃和时而是英雄性的形象的轮番交替的话，那么，相反地，这第二乐章则保持着情绪的统一，整个乐章满是温柔和抑郁，虽然有点伤感，但它始终是非常亲切的。这一乐章用三段体结构写成。乐章开始时有一小段简朴的乐队引子，接着独奏小提琴（带弱音器），便在乐队的非常透明的伴奏背景上，格外轻柔地奏出乐章的基本主题，它的旋律进行悠缓而情深，一直流入听者的内心深处：
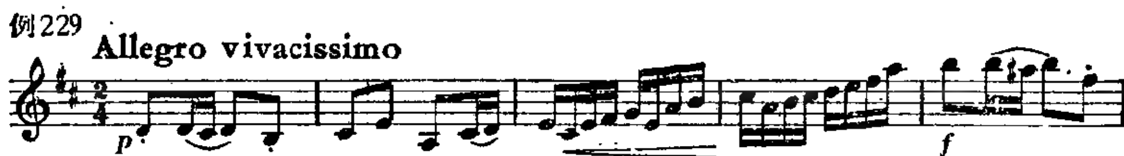


这支旋律由独奏小提琴连续反复三次，在它第三次陈述中因有弦乐器声部的一些衬腔加入，产生了一些新的色彩，最后这第一大段便以长笛和单簧管接奏主题作结。在乐章中段，情绪好象变得稍微激越一些，独奏小提琴的旋律也变得更为宽广、多样，并为一些朗诵式的音型所丰富，但是一般说来，这种对比并不强烈，它依然完全保持原有的抒情气质，也不丧失忧郁的色彩。



当乐章基本主题再现时（第三段），乐队中个别声部有更大的独立性，独奏小提琴的忧郁的旋律在同单簧管和长笛的对答中又进一步丰富了音乐的形象。最后，独奏小提琴静息下来，引子中木管乐器的旋律重又出现，音量逐渐减弱，但是音乐并没有结束，它不间断地

转入最后乐章——就好象是个人的内心体验(第二乐章)溶入人民生活的宽阔场面(第三乐章)似的。

最后乐章以其大胆的、技巧高超地发展的画面，作为整部协奏曲的终结，整部作品的构思正是在这里才完全披露在听者的面前。乐章一开始，音乐便突然加快速度，在各个不同乐器中出现一些节奏明快的短小动机——这是终曲的前引，乐章的基本主题就是从这里的节奏核心孕育出来的。象第一乐章那样，在独奏小提琴带出乐章的基本主题之前，先出现一小段即兴演奏式的乐句，但是第一乐章的这一乐句是严肃、若有所思和从容不迫的，而在这里则是快速度的，明显带有民间节日即兴演奏的特点：这里有引子中的节奏型，有响亮而宽广的小提琴和弦，有长时间几乎围绕着同一个音上上下下的音型，但就是乐章的基本主题迟迟不肯露面。不过，正也就是因为这样，当主题终于出现时，听者也就特别感到喜悦和满足：



这一乐章用回旋曲形式写成。乐章的这一基本主题是一首俄罗斯舞曲，描绘一种嘈杂喧嚣的欢乐景象，从它的舞蹈节奏和声音的激流中好象就可以听到人群的喧哗和舞步的响声一样，或者换句话说，这就是活跃的节日游乐本身。当时德国一些评论家对这首协奏曲的一些刻薄的非难，显然也是针对这一乐章的特别浓厚的俄罗斯乡土气味而发的，不过，象这样的民族特点，尽管有人认为鄙俗，但它却为许多进步艺术家所器重和珍视。这首回旋曲还有两个插段，其中一个也是舞蹈性的，也是纯粹斯拉夫的形貌，它的旋律的前半部分，以模仿民间乐器风笛的五度持续低音为背景，具有一种刚勇、强悍的特性，后半部分是一个短小的动机的不断反复，有一种俏皮的诙谐性格。总的说来，这个旋律更象是乌克兰的，它同柴科夫斯基用入他的《第二交响曲》和《第一钢琴协奏曲》中的那些乌克兰民歌有很多共同的特点。

例230 **Poco meno mosso**



第二段穿插是抒情性的，带有一点忧郁和沉思的色泽，起先它由双簧管和单簧管温柔地呼应，有牧笛的效果，具有十足的田园风味，后来则转为独奏小提琴和大提琴的对答，更加富有表情，但最后这主题单独由小提琴陈述时，又带有一点深深的忧戚的印记：

例231 **Molto meno mosso**



继乐章的基本主题和两个插段之后，又是这些主题素材的依序再现，但是都有一些变化和刷新：第一个插段的主题不但从A大调转为G大调，而且其中那欢快的舞蹈曲调的变奏也相当多样而有趣，独奏小提琴有时出现主题的酸涩的八度进行，有时突出民间乐器表演的变奏特点，有时用泛音来表达呦呦笛声的效果；至于第二个插段，除了原先互相呼应的双簧管和单簧管外，还加进了长笛和大管，而且旋律在独奏小提琴声部的诉述，也比前哀怨、深沉，好象在诉说人世间的苦难似的。最后音乐挣脱了这暂时的徘徊，重又回到欢乐的舞蹈主题上来，并直接转入技巧辉煌的尾声，以此结束这节日欢腾景象的生动描绘。

柴科夫斯基的《D大调小提琴协奏曲》有莫斯特拉斯-奥伊斯特拉赫修订和奥尔修订的两个版本，一般演奏时常常有所增删。

第一钢琴协奏曲

（♭B小调　作品第23号）

这首钢琴协奏曲，是柴科夫斯基在创作歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》之前的重要作品之一，初稿在1875年初写出，后来在1880年和1893年间，作者又吸收许多演奏家的意见，进行两次修订才最后定

稿。这首钢琴协奏曲的遭遇，同作者的《D大调小提琴协奏曲》有很多相似之处，它也不是一开始就能获得公众的承认的。原先这部作品题献给尼古拉·鲁宾什坦，但是平素对音乐艺术界一切有价值的新事物总是十分敏感的鲁宾什坦，这一回对柴科夫斯基在钢琴协奏曲体裁方面的第一次尝试，却持否定态度。于是，柴科夫斯基把他的题献一度改为献给塔涅耶夫，到最后才确定献给德国钢琴家封·彪罗(H. Von Bülow，1830—1894)。1875年10月间，当彪罗到美国巡回演出时，在波士顿首次演奏这首作品，获得很大的成功。同年，在彼得堡和莫斯科又相继演出这部作品，当时才十九岁的塔涅耶夫的钢琴演奏还得到了作者的很高评价。
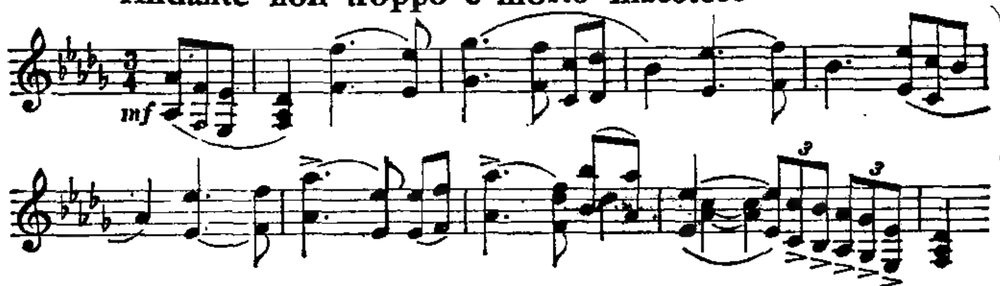
柴科夫斯基的《第一钢琴协奏曲》是一部最通俗的协奏曲，但就其构思之宏伟和作品的规模而论，它可以称为用钢琴和乐队演奏的一部交响曲。这部作品反映出作者对生活的热爱和对光明与欢乐的热望，它的基本形象深具民族特点——作者在这里引用了一些真正的乌克兰曲调，同时也特别鲜明地表现出柴科夫斯基的协奏曲的一些特点，那就是巨大的力量、宏伟的规模同真诚率直的抒情性的结合。这部作品的思想内容和艺术形象之丰富，它的主题的多样和对置，紧张地发展的乐思所具有的内在的巨大力度，都是它那激动人心的魅力所在，正也就是这些特点，使得这首协奏曲在作者生前就已广泛流传，欧美各国音乐会舞台时常有各种类型的钢琴家演奏它，作者也经常把它列入自己的交响音乐会曲目，多次亲自指挥这部作品的演出；到1878年，尼·鲁宾什坦终于也理解到这部作品的优点和价值，并出色地演奏它，从而也使这部作品更加牢固地确立它在音乐会舞台上的地位。

柴科夫斯基承继并发展了源自贝多芬的协奏曲交响化的进程，他使乐队在协奏曲中发挥了非常巨大的作用，同生活或大自然等观感密切相关的形象的发展大都委托给它，而关于个人的抒情因素则主要由独奏乐器来体现；这两种力量相互策应，协同动作，从不削弱任何一方。柴科夫斯基采用古典协奏曲的三乐章结构：他让最交响化的第一乐章起一种主导作用，用它来确定整部作品的特点；至于第二

乐章，乃是交响曲当中两个乐章——抒情的慢板乐章同诙谐曲乐章的有机结合；而最后乐章则为全曲作出同前面两个乐章相适应的、合乎逻辑的结论。

第一乐章用奏鸣曲形式写成，它的音乐光辉灿烂、富丽堂皇，色彩变化多端，丰富的想象力获得了充分的发挥，所有这些都是很多协奏曲所难与匹比的。乐章从一长段引子开始，在这里，可以听到全乐队的四小节强奏，其中法国号的音响特别突出。接着，第一小提琴和大提琴用它那温暖的声音庄严地奏出这段引子的基本主题，钢琴用大量洪亮的和弦伴随着它。这个主题气息宽广，宏伟有力，充满着一种炫目的光辉，具有俄罗斯民歌旋律的特征，它是一支庄严壮丽的生活颂歌，是继贝多芬之后的另一首新的《欢乐颂》。与此同时，钢琴遍及它的整个音域的活动，它那严厉有力的音响，矫健的步调，创造出一种情绪饱满而和谐的背景；钢琴在这里虽然只是处于陪衬主题的地位，但是，它充分发挥了作为一种独奏乐器的主导作用，即使在整个乐队的全奏中，它的音响依然十分清晰、嘹亮和雄浑有力：

例232
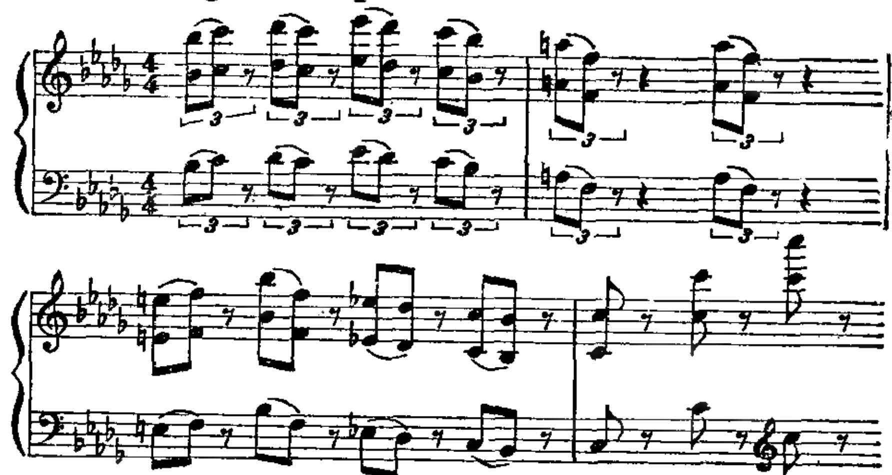


象柴科夫斯基的一些交响曲主题的结构一样，这个主题由于反复三次，有点象三段体曲式。这主题第一次在乐队中陈述之后，第二次改由独奏钢琴奏出，它的发展由于引进一些新的旋律素材，具有即兴演奏的意味，反映出一种悲壮的戏剧性，最后还用一小段华彩独奏——钢琴的“戏剧性独白”作为结束。第三次重又由弦乐器在钢琴的带有附点节奏的宏伟和弦伴随之下，更加光辉、更加紧张地复奏这一主题，并结束主题本身的发展。值得注意的是这段引子具有相对的独立意义，它一直保持在 ^{b}D大调中，而且它的主题后来在整个协

奏曲中从未再出现过，不过，这段引子一开始就创造出一种强有力的气息和宏伟的规模的感觉，它象一首序曲一样预示着随后的剧情内容，在这一方面，它同整个作品又是息息相通的。
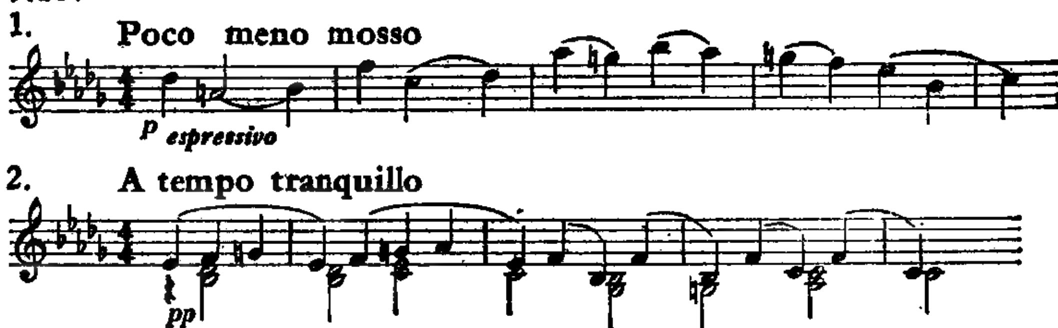
从引子转到奏鸣曲形式本体之间的过渡，起先是在近乎寂静之中出现一个小休止，后来钢琴奏出一些断断续续的音型，宛如嗫嚅私语一般，忽然，呈示部的第一主题呈现出来了：

例233 Allegro con spirito



这个主题原来是作者在卡明卡村听到的乌克兰民间弹奏里拉的盲歌手所唱的一支哀怨的曲调，但是在这里它起了深刻的变化：柴科夫斯基并没有改变这支旋律的音调结构，只是把这支悠缓的叙事性曲调纳入一个出奇的节奏型，即在每一个三连音当中插进一个休止符的做法，从而把一个主要是抒情的形象变成飞也似地进行和精力充沛的诙谐性形象，简直就无从认出它是直接从民间旋律转化出来的——柴科夫斯基发展主题的丰富想象力和胆识，由此可见一斑。乐章的第二主题是这一乐章的抒情的中心，充满温暖而诚挚的感情，它包含有两支互为补充的旋律，同前面出现过的主题素材形成鲜明的对比：第一支旋律是对幸福的向往、最初的内心激动、热情的努力、忧郁和犹疑的形象，先由木管乐器奏出，接着钢琴再加以复奏；第二支旋律同样温柔而抒情，但非常明朗，并没有丝毫困惑的神情，它那轻盈摇动的音型显然同第一支旋律同出一源：
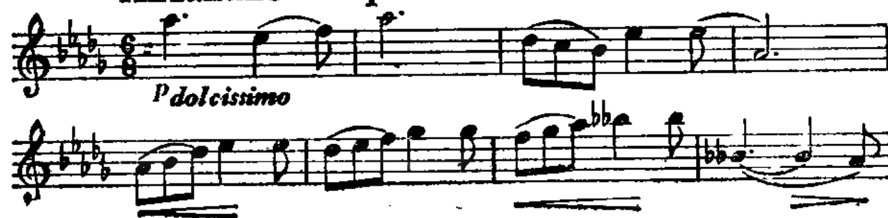
例234



乐章的发展部主要发展乐章的第二主题。在这里，这支温柔的“慰安之歌”有时变成英勇的号召，钢琴象急流一般的双八度的大段进行，加强了音乐的英雄性因素；有时它那忧郁的疑问式动机经过不断的模进发展而引入戏剧性的高潮；乐队与钢琴之间的激烈竞争在开展着，主题的变化达到了不可复识的地步。最后，在再现部中，乐章的一些基本主题都有很大的变化，靠近乐章结束处的一大段华彩乐段，不但展示了钢琴演奏的卓越技巧，同时也为整个乐章的音乐的发展作出了总结，集中表达出这一乐章的意志力和激情的力量。抒情的静观突然为愤怒的爆发所驱散，戏剧性情绪的浪潮在急剧发展，但在后来又为一个新的抒情插句所替代。最后，尾声的音乐活力充沛，它以其急速奔驰的音流，辉煌地结束这“钢琴交响曲”的第一乐章。

第二乐章是介乎前后两个乐章之间的一首抒情间奏曲，它的音乐怡神悦耳，具有温雅朴质的田园风味。乐章的基本主题是一支具有民歌气质的优美动听的旋律，体现了人对大自然形象的静观和省察，反映了人同大自然永远相亲的感情。这个主题在整个乐章中共反复六次——在乐章第一大段中由独奏长笛、钢琴、两个独奏大提琴
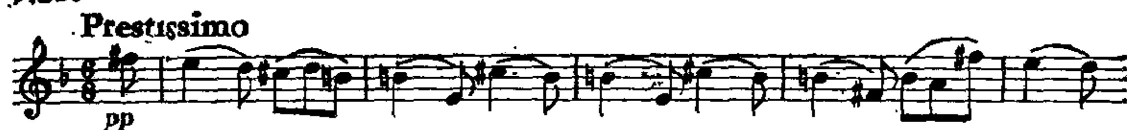
例235



和独奏双簧管轮流演奏四次；在最后一段主题重现时又由钢琴和双簧管复奏两次。这主题的反复有五次几乎一成不变，只有乐器音色的变换而已，还有，伴奏的笔法每次都在变化：有时是旋律性的对位，有时使用柔和的切分和弦，有时钢琴的轻快的银铃般的和弦充当活跃的背景；主题只是在最后一次陈述时，它的旋律才有所变化。
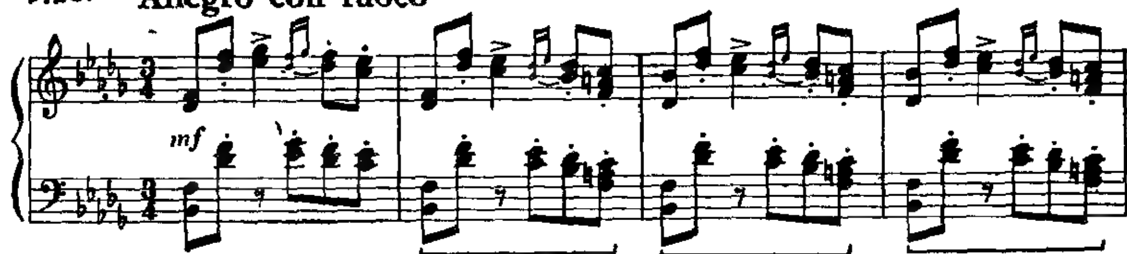
这一乐章的曲式近似三段体结构，但是在第一大段基本主题的四次反复中，穿插进两个其他的主题（一个是在钢琴的不同音区中传递的诙谐性主题，另一个是在十六分音符的进行背景之上的法国号独奏），因此又具有回旋曲的一些特点。乐章中段是一首快速度的圆舞曲，取材于一首古老的法国民歌，它的旋律非常简朴、几乎近于原始，即由同一类型的动机不断反复构成。这时候弦乐器组演奏这支旋律，钢琴则在其上用一些轻松愉快的音调作为一种华丽而戏谑的伴奏；在这里，音乐的节奏和情绪都发生变化，同前一段恬静安适的音乐适成对比，具有奇幻飘渺的特点，好象闪现出对过去的明朗回忆一般：

例236
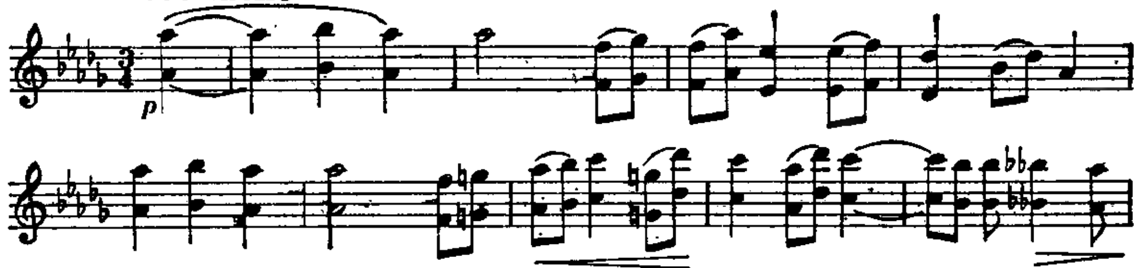


最后乐章是一首欢乐的颂歌，是充满元气和生命力的表现，乐章中出现的一些形象，全都在同一个明朗、乐观的氛围中活动。这一乐章用回旋奏鸣曲形式写成，乐曲的基本主题在乐队奏出的一段简短的引子之后由独奏钢琴奏出，这个主题选自乌克兰民间的一首春季歌曲，其中同一个音型的三次反复，是很多乌克兰歌曲所共有的一个典型特点：

例237



象第一乐章的乌克兰主题一样，柴科夫斯基也赋予这个主题全新的特点：他用断音奏法的枯干音响、和弦式的织体，以及象小伙子的踏步效果，借以强调表现出这一乐章的狂放活泼的舞蹈性特点和毅力。同这一主题相呼应，或者说，作为这个主题的补充，在乐队全奏中出现另一个节奏相同的新主题，但移到G大调上，它的效果就象继某些声部的歌唱之后，出现合唱的大声应和一样，音乐的进行生气勃勃，活力充沛，栩栩如生。接着，在一个简短的连接句之后，乐章的第二主题先后由小提琴和钢琴奏出。这个主题步调平稳、安详，开始时从进行中可以感到它的威力还有所抑制，只是在后来才把它所蕴藏的全部欢乐表达出来。

例238



乐章的这两个主题，一个急速有力，充满无尽的表现力，另一个虽然比较平静，但逐渐地也转换为胜利的步调，发展成为对生活的狂喜赞歌。这两个主题互相对比，互相补充，共同表达这终曲的明朗而乐观的基本思想。最后，尾声的音乐更是高潮迭现，其雄浑的气势，其亢奋的情绪，其辉煌的效果，都是前所未有的。

《第一钢琴协奏曲》在柴科夫斯基早期的大型作品中，是真正开朗的情绪和乐观主义的深刻体现，它称得上是十九世纪俄罗斯钢琴音乐的一个顶峰，也是上一世纪欧洲音乐艺术中最有天才的创作之一。

罗可可主题变奏曲
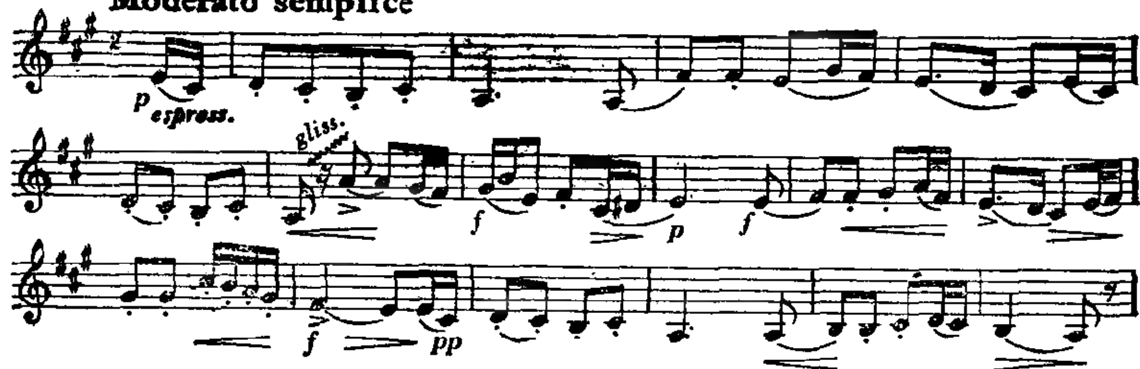
（作品第33号）

"罗可可"是十八世纪欧洲宫廷艺术的一种纤巧、浮华而繁琐的

风格，由于盛行于路易十五统治时期，有时也称为“路易十五式”。“罗可可”一词源自法语 Rocaice，是贝壳形的意思，在建筑和绘画艺术中，它喜欢采用C形、S形或旋涡形等曲线装饰，色彩偏好轻淡、柔和。在音乐中“罗可可”是借用的词汇，这种风格以库泊兰 (F. Couperin, 1668—1733)和拉摩 (J. P. Rameau, 1683—1764) 等为代表，他们的一些精巧、纤细和盛饰的技巧性器乐小品，就是这类作品的范作；在莫扎特之后所谓“罗可可”风格很快地便消失了。柴科夫斯基在1876—1877年间写成的《罗可可主题变奏曲》，是他运用十八世纪这种音乐风格手法创作的第一部作品，后来他陆续写出的《莫扎特风格曲》、歌剧《黑桃皇后》中的《田园曲》，以及《弗洛列斯坦六重奏曲》，都属于这一类。

柴科夫斯基的《罗可可主题变奏曲》是为大提琴独奏和管弦乐队伴奏而写的乐曲，包括一个主题和它的七次变奏和尾声。这乐队的编制较小，是室内乐性的，或者说是“莫扎特式”的，音乐的笔法明快、清晰，每一个声部的旋律线条精细、突出。这部作品并非纯技巧性的乐曲，而是真正的交响变奏套曲，是俄罗斯民族因素同古典风格特征有机地相结合的产物。乐曲开始时有一小段引子，它在音调上同乐曲的基本主题有着密切的联系，引子中最后法国号的一段富有表情的乐句直接引出乐曲的基本主题：

例239



这个主题从弱拍开始的结构及其突出的节奏型，使它具有古典主题所特有的活跃的性格，而主题的后半段则明显可以看出俄罗斯歌曲的因素，造成了似乎是转入平行小调的感觉；就是这样，在这主

题本身已经可以看到莫扎特式同俄罗斯民间因素的相互渗透。换句话说，这主题本身纤巧、华美而典雅，完全符合于“罗可可”的风格特征，但是与此同时，我们不难感到其中又有柴科夫斯基本人的柔和的抒情咏唱的印记，以及作者广泛使用他那个时代的音调和表现手法。柴科夫斯基的这一作品乍一看来，似乎相当繁杂，甚至有点矛盾，原因就在于此。在这主题的陈述之后，木管乐器组几乎保持原样复述主题的一段，这个补充对主题的形成有很大的影响。

在乐曲的一系列变奏中，柴科夫斯基保持了旋律和节奏的框架，包括它的弱起小节结构。第一、第二、第四变奏以及随后的快速度的活跃变奏中，确实始终贯串着“罗可可”风格的典雅；但是其中两次慢速度的变奏——第三和第六变奏，却未必称得上“罗可可”风格了，这两次变奏都很自由，主题本身有很大的变化，它们在乐曲中起着很重要的作用。第三变奏在C大调，在这里，大提琴的宽广而清晰的咏唱，把歌唱和朗诵的特点结合在一起，这里所塑造的温柔、明朗的抒情形象，所表达的属于作者偏爱的那种诗意的感情，很容易令人想到舞剧《天鹅湖》中的一些抒情段落，以及交响幻想曲《弗兰切斯卡·达·里米尼》中弗兰切斯卡的抒情的诉述。第六变奏在d小调，它的旋律虽然在个别动机和节奏型方面同基本主题有一些相近之处，但是这段变奏却不是“罗可可”式的，它更接近于俄罗斯生活中的抒情浪漫曲，特别是阿里亚比叶夫(A. A. Алябьев, 1787—1851)著名的浪漫曲《夜莺》；这段音乐宁静而真诚感人，深具一种悲戚的戏剧性和心理的紧张度，它创造出的另一个新形象，同作者最后三部交响曲的悲剧性形象有点相近。

《罗可可主题变奏曲》的一系列变奏所体现的形象内容，使它近似于五个乐章的交响套曲：其中的基本主题和前两次变奏，保持古典的风格，这几段音乐相当于交响曲的第一个快板乐章；第三变奏是崇高的爱情抒情诗，它所引入的新形象同前面的两次变奏构成鲜明的对比，这一变奏占居交响曲第二乐章的地位；随后的两段变奏，一个接近于加伏特舞曲，另一个则是诙谐性的奔驰，它们共同组成交响曲的诙谐曲乐章；第六变奏是穿插进来的另一个慢板乐章；第七变奏和

尾声是技巧性的乐曲，它的急速的进行和辉煌的乐句，完全符合于交响曲最后乐章的要求。但是，在这交响套曲中，同时又体现出协奏曲的一些特点，独奏大提琴是整个作品中的主导声部，它有很多富有表情的技巧性华彩乐段，它的声部反映出大提琴的技术和歌唱的可能性，但对演奏者说来却不容易奏效；伴奏乐队声部的轻快飘逸的结构，充当独奏大提琴声部的背景，在个别段落乐队的作用有所加强，这时候主题出现在乐队中的这个或那个声部之中，而有时候，在乐队中也可以看到突出的对位性旋律。《罗可可主题变奏曲》属于柴科夫斯基的平静、明朗和欢乐的作品之列，反映出作者的精神的乐观和开朗的一面，说明了作者对生活、诗意和美的热爱和探求，虽说柴科夫斯基创作这部作品时，正处身于他一生中的艰难年代，阴暗的情绪和深刻的痛苦越来越多地折磨着他。

《罗可可主题变奏曲》有三个版本，这里依据的是斐特曾哈根的修订版。斐特曾哈根(B. F. Fitzenhagen, 1848—1890)是柴科夫斯基的朋友，著名的大提琴家，当时莫斯科音乐学院的教授，斐特曾哈根曾根据柴科夫斯基的原版(大提琴独奏和钢琴伴奏)进行一些更改和调换，包括改写部分大提琴独奏声部，变动一些变奏的次序，甚至略掉原来的第八段变奏，但是斐特曾哈根的修订版全部由原作者配器，可以认为这些改动都是作者认可的。

《罗可可主题变奏曲》由作者题献给斐特曾哈根，并由他在1877年年底在莫斯科举行的俄罗斯音乐协会第三次交响音乐会上首次演出。

意大利随想曲

(作品第45号)

1880年间，柴科夫斯基旅居意大利，这时候，意大利明媚绮丽的风光、引人入胜的历史遗迹、绚烂多采的民间艺术、以及意大利人民的乐观精神，给他留下了极为强烈的印象，引起了他的创作冲动——他的这首富丽堂皇的《意大利随想曲》，就是这样产生的。

柴科夫斯基在他的这首作品中，集中反映出意大利人民生活的明朗愉悦的一面，特别是狂欢节的民间欢乐的场面；他在给梅克夫人的信中所描述的关于罗马狂欢节的那些详情细节，毫无疑问，在他的这首作品中也得到了生动的反映。他的这首随想曲从初演开始，一直受到广大听众的欢迎，一直是他最通俗的作品之一。
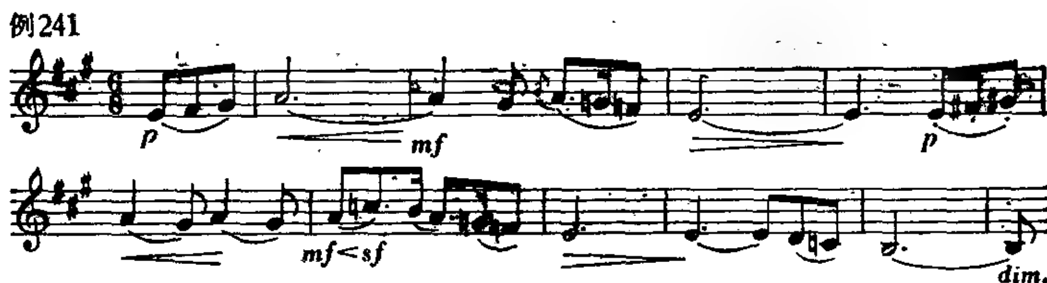
《意大利随想曲》共包括五个音乐主题，有的摘自意大利的歌曲集，而有的则是作者亲自听到和记录的。乐曲从小号单独吹奏的一个乐句(E 大调)开始，然后继之以一系列调性很不稳定的和弦；这头一个军号主题据说是作者从罗马的一个意大利兵营中听来的，在这里它用以作为乐曲的前引：

例240



第二个主题在 a 小调，这是多少带点忧郁而悲壮的民间旋律之一，类似威尼斯船夫的歌曲。这个主题由弦乐器奏出，每当主题旋律进入延长音的时刻，管乐器便以一些节奏型统一的和弦填充进来。这样，旋律的进行仿佛迭次为这些伴奏和弦划分开来似的，特别富有效果。随后，在这主题重复呈现之前，可以听到军号合奏的一段穿插，这时候，弦乐器的颤音和管乐器的和弦为它提供强有力的背景，效果更加辉煌，而第二主题也转到英国管和大管上，弦乐器则倒过来充当它的节奏背景，然后逐渐地减弱、消逝。
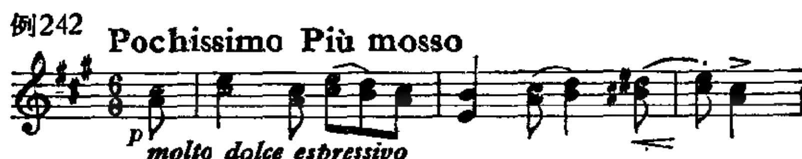
例241



第三个主题是一首简单而朴实的街头小歌曲(A 大调)，起先它在低音弦乐器强调出的进行曲节奏背景上，先后由两个双簧管、两个
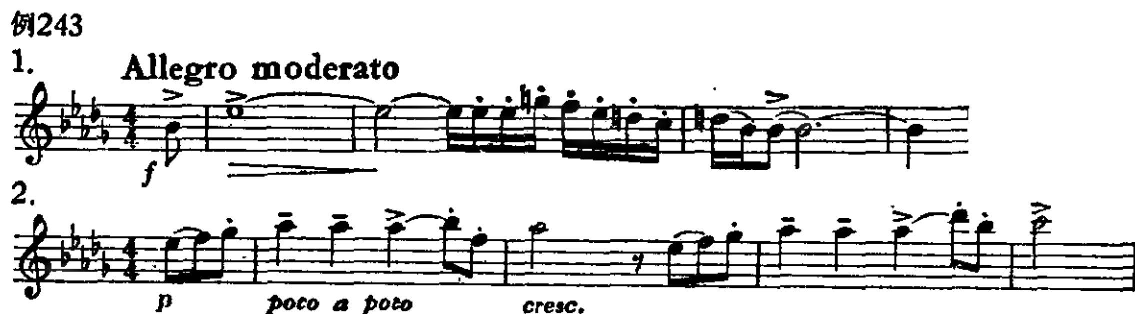
短号、第一和第二小提琴保持三度平行进行的方式奏出，后来迅速发展成为乐队的全奏，由于一些打击乐器加入演奏，使这一主题越加显出兴高采烈和扬扬得意的情绪。

例242
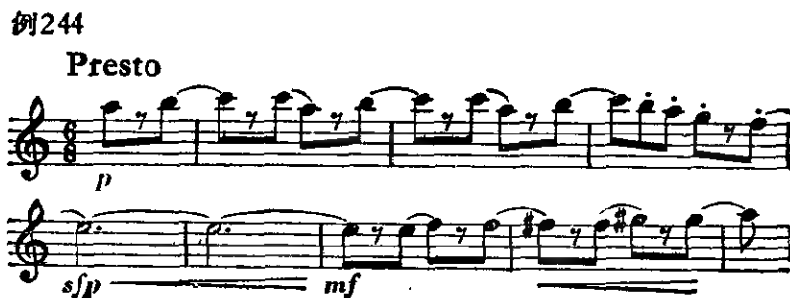


第四个主题的进入用原先陪伴着第二主题的那些节奏型的重现作为准备，这些间歇反复的和弦立即衍化成一种齐整、精确的新节奏型，作为果敢、欢乐的新主题的陪衬。第四个主题包含有两个性格相仿的旋律：第一个旋律从四度上行的音调开始，它先由第一小提琴和长笛奏出（在♭E大调），后来转到独奏小号上（♭D大调），它那急剧向前的飞跃进行，以及类似回声一般的衬腔，在表达出一种锐气和健爽的欢乐情绪；第二个旋律也同样活跃，它从一件乐器转到另一件乐器，从一个声部转入另一个声部，它同前一个旋律一样，给人一种急速飞奔前进的感觉：

例243



接着，第二主题又简短地再现，这时它那有点悲戚的旋律，主要用来反衬即将出现的最美妙的一瞬间，使最后一个塔兰台拉舞曲主题（a小调）的呈现显得更加光辉，更加热烈和充满热情：

例244



这是十九世纪欧洲音乐中最优秀的塔兰台拉舞曲之一，柴科夫斯基主要就是在这段舞曲中，才最充分地反映出他从罗马和佛罗伦萨的狂欢节所得来的深刻印象的。飞快的速度，精确的节奏，鲜明的和声织体，意大利人民所特有的悲壮音调，意大利民间音乐常用的动机发展和即兴发挥——所有这些，都促使这一主题得以席卷整个乐队，并形成全曲的最高潮。随后，第三主题又在一个新的调性中（^{b}B大调）重现，这支朴实无华的曲调和它那属于意大利民间歌调中典型的三度衬腔，转化为一支强有力的颂歌，由全乐队辉煌地奏出。然后，音乐重又回到塔兰台拉舞曲主题（A 大调）上来，不过它的旋律片段这时只是不连贯地分散在一些声部中呈现，实际上却是协同定音鼓的不停顿的滚奏作为进入尾声之前的一个过渡。最后在尾声中，速度极快，旋律的进行象不断在打转似的，就这样，音乐在这真正大喜若狂的场面中宣告结束。

里 亚 多 夫

(Анатолий Константинович Лядов 1855—1914)



俄罗斯作曲家、音乐教育家和指挥家阿那托里·康斯坦丁诺维奇·里亚多夫，在1855年5月11日生于彼得堡一个音乐世家，父亲是当地一位有名的歌剧乐队指挥。里亚多夫自幼便接触音乐，他时常在歌剧舞台的幕后听音乐，有时候也参加歌剧演出——演配角，跑龙套；同歌剧院生活的密切关系，可以说对里亚多夫的音乐的发展是一个重要的动力。早在少年时期，里亚多夫就已经熟知并热爱格林卡的一些歌剧。

1870年，里亚多夫进彼得堡音乐学院学习，通过他的老师里姆斯基-柯萨科夫的关系，他结交了“强力集团”的其他作曲家，得到了莫索尔斯基、斯塔索夫和巴拉基列夫等人的青睐。毕业后，里亚多夫留校教授理论课程，后来又兼授宫廷歌手团器乐班的理论课。作曲家米亚斯科夫斯基、普罗科菲耶夫和阿萨菲耶夫等都是他的学生。1879年，他担任彼得堡音乐爱好者小组的乐队和合唱队的指挥，在那里结识了一位拉中提琴的贝莱耶夫——著名的俄罗斯音乐活动家和艺术保护人，就此，里亚多夫成为“贝莱耶夫小组”的主要成员之一，他的一些作品在贝莱耶夫家的“星期五晚会”上演奏，他还同里姆斯基-柯萨科夫和格拉祖诺夫一起为贝莱耶夫创办的乐谱出版社担

任选拔作品出版的工作。八十至九十年代，他还时常担任安东·鲁宾什坦开创的通俗交响音乐会和贝莱耶夫举办的俄罗斯交响音乐会的指挥。

里亚多夫的创作多半是一些小型的乐曲，如间奏曲、阿拉伯风格曲、新事曲、即兴曲、前奏曲和玛祖卡舞曲等；他的作品叙述简洁，曲式洗练，细节清晰，构思完整，不论是钢琴曲、室内乐曲还是管弦乐曲，都是非常典雅、精致、洋溢着抒情风味和诗意的小品，体现出相当广泛而多样的生活现象，例如关于人的内心体验、生活和大自然的景象以及民间叙事诗和幻想的神话形象等等，里亚多夫的确可以称得上“小品大师”而无愧色。

里亚多夫十分尊爱和重视民歌，他在1897年根据巴拉基列夫的建议，整理和出版俄罗斯地理协会所搜集的民歌这一项工作，增进了他对民歌所固有的表现特性的了解，同时也丰富了他的交响音乐创作。俄罗斯民歌和俄罗斯民间传说中的富有诗意的形象，成为他的创作构思的新源泉；他集中在二十世纪初、他一生中最后十年间写出的主要管弦乐作品，如管弦乐套曲《八首俄罗斯民歌》，据俄罗斯民间神话写成的音画《妖婆》和《魔湖》，以及管弦乐传奇《基基摩拉》等，都是在俄罗斯民间音乐艺术的深刻影响之下写出的。

1905年，当里姆斯基-柯萨科夫因同情革命而被反动的董事会解聘时，里亚多夫也勇敢地行动起来，同格拉祖诺夫一起离开彼得堡音乐学院以示抗议，直到问题解决后他才同里姆斯基-柯萨科夫一同回校任教。但是里亚多夫也象十九世纪八十年代在反动压迫下的许多俄罗斯知识分子一样，既看不见能够推翻反动统治的力量，也找不到跨出这个狭小樊笼的出路。因此，他对人民的爱在他的音乐中有时便同他个人的病态感情混合在一起，他自己时常感到苦闷和孤独，也是由此而来的。里亚多夫的创作中存在的矛盾，在1905年革命失败后的反动时期中显得更为尖锐，他在这一个时期的某些作品中，印象主义、象征主义和神秘主义的倾向得到了一定程度的反映。不过，在里亚多夫的音乐创作中，这种倾向并不起主导作用，里亚多夫的主要创作无疑地同俄罗斯民间音乐创作和俄罗斯民族乐派的音乐传统保

持着密切的联系，这使里亚多夫得以成为十九世纪末二十世纪初俄罗斯音乐的主要代表人物之一。

里亚多夫在1914年8月28日在诺夫戈罗德逝世。

管弦乐套曲《八首俄罗斯民歌》

（作品第58号）

里亚多夫的《八首俄罗斯民歌》，是在创造性地改编民歌旋律的基础上写出的一系列色调鲜明和富有表情的音乐画面。这些民歌大都选自作者在此之前不久编选的集子《俄罗斯民歌五十首》（带有钢琴伴奏），涉及俄罗斯民歌最广泛采用的五花八门的体裁，包括宗教诗、民间壮士歌、仪式曲、长腔、戏谑歌曲、舞蹈曲、轮舞曲和摇篮曲等，仿佛是一辑民间生活的连环画。里亚多夫在用管弦乐手法来复述民间的歌调时，总是根据各首歌曲的不同特点，或者模仿民间乐器和多声部民间合唱的音响，或者调整乐队的编制，基本上通过典型的民间变奏曲的变奏方式，深刻而鲜明地揭示出在原曲中往往还只有简略暗示的构思，体现出一个个完美的音乐形象来。

编集成套的《八首俄罗斯民歌》基本上可以分成三组，每一组各有一首速度较慢的乐曲和一至二首快速度的乐曲，这些乐曲按俄罗斯民歌的互为对比、互作补充的原则结合在一起，整套乐曲的速度从慢逐渐发展到最快，其形式和内容都保有完美的统一。
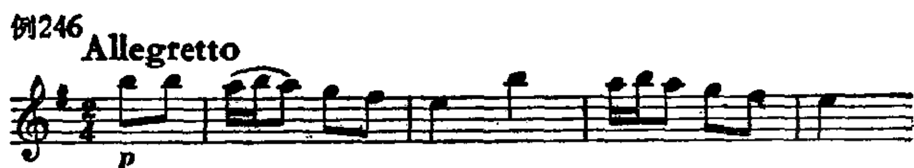
一、宗教诗——这是一种平静而抽象的叙述，就象是一系列五光十色的民间歌曲的诗意形象之前的一种独特的序曲一般。里亚多夫在这里通过管弦乐的手法塑造出一群盲歌者（即所谓流浪盲丐）在歌唱的画面，英国管的稍带鼻音的音色很象他们的凄凉的哀歌：

例245



这支旋律的朗诵式进行，十分接近教堂音乐的歌调。当时流浪盲丐所唱的宗教诗的歌词非常多种多样：有接近于壮士歌类型的故事叙述，也有抒情的叙事诗，内容多半涉及信奉基督的东正教的一些偶像崇拜的古老遗风等因素。这支旋律在不同乐器声部中传递，不时穿插着一些模仿性的衬腔，酷似真正的民间多声部歌唱；这首民歌的发展以变奏为基础，这样就更逼真地体现出民间合唱的自由即兴发挥的效果。
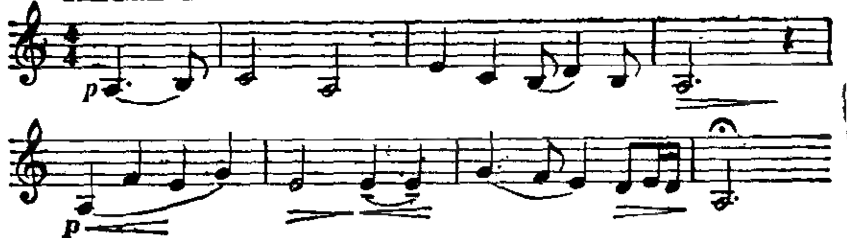
二、珂里亚达和玛列达——这首乐曲的曲名表明它是属于圣诞节的一种仪式歌曲，即圣诞节祝歌。据说仙女珂里亚达和玛列达总是在圣诞节前夜乘着一辆用六匹牡鹿拉曳的金雪车，象彗星一样拖着发亮的镰刀形大尾巴从唱圣诞祝歌的欢乐的人群头上飞过。在乌克兰，圣诞节前载歌载舞的活动最为盛行，青年人化装上邻居庭院，唱祝歌祝贺他们全家安康，工作顺利，生活富裕，五谷丰登，六畜兴旺，而各家主人则以各种礼品相赠。这种圣诞节祝歌有严肃的和戏谑的两类，里亚多夫选用的一首属于后者。在这首乐曲中，作者描绘民间节日的欢乐场面，用木管乐器和弦乐器拨弦先后演奏这支旋律，仿效节日中人们的“一问一答”的谈论：



在乐曲中段，基本主题在大调中获得很大的发展，铜管乐器明亮的音响描绘欢娱歌舞的人群，低声部中一些不太伶俐的音型，则好象是笨拙的舞步似的。最后在音响强烈的中段过后，主题再现时显得特别轻快、活跃。
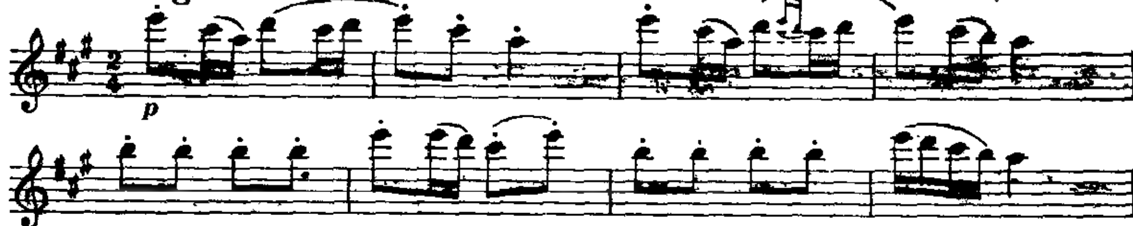
三、长腔——这是一种悠缓的抒情歌曲，是俄罗斯人民的精神生活最多方面和最丰富的反映，它那宽广地流动和好象没完没了的旋律，常常配上关于民间最感亲切的草原和山峦、无尽头的道路和遥远的地方等内容的歌词。这首乐曲基本上用分成四个声部的大提琴合奏来表达，同时在木管乐器上引入衬腔的装饰，仿佛模仿基本

旋律音调的“回声”效果；它的发展完全套用民间多声部合唱的常用手法，即由衬腔和齐唱同合唱的自由轮番转换组成。
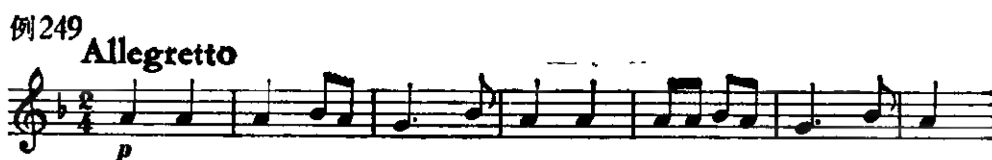


这支旋律的进行曲折婉转，亲切之中不免带点忧郁，但是大提琴富有表情的音色为它添加情绪饱满而活跃的色彩，有力地帮助揭示原来歌词的诗意内容，即夏日俄罗斯大自然中河水盈满和遍地碧绿的景象。如果说第一组乐曲中的慢速度乐曲“宗教诗”是一种风俗性画面的描绘的话，那么，这第二组的慢速度乐曲“长腔”则是带有恳挚和伤感抒情情绪的深刻表达，在整套作品中这是最室内乐性的一首。

四、戏谑歌曲“我和小蚊子跳舞”——这首乐曲的总的色彩很容易令人联想到炎热的夏夜和村民的娱乐，充满着民间的幽默感。乐曲开始时小提琴带弱音器奏出的一些颤音（大三度和小三度的交替），非常形象地表达出小蚊子扰人的嗡嗡响声；乐曲中的民歌旋律所具有的舞蹈性特点，由伴奏中强拍上连续出现的清晰的和弦充分强调出来：



这首乐曲的乐队音响极为清淡，由于没有采用低音弦乐器（大提琴和低音提琴），整个乐队仿佛被提到更高的音区中去，小蚊子的飞翔和村民的舞蹈从而也显得更加轻盈、更加活跃。
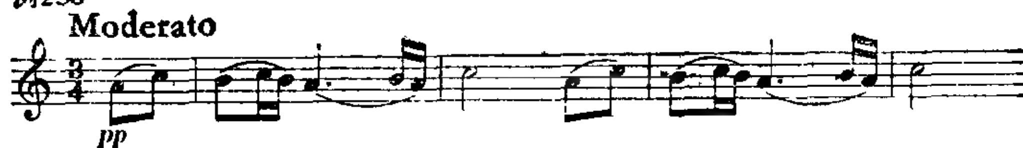
五、鸟的传说——这首乐曲的原型是作者在1901年在下诺夫戈罗德省记录到的一首壮士歌，歌词涉及针砭时弊的社会内容，述及国家的等级制度和教阶，以及一部分人的有钱有势和另一部分人的贫困等等。象这样在动物故事中存在讽刺的因素，只是在后来的改编本中才能看到。演唱这一类史诗性的歌曲，一般都是朗诵式的，因此壮士歌的曲调多半是单声部，起主导作用的则是歌词和诗意的形象。乐曲的基本主题由最简单的三个音的音调组成，它不断地按变奏的方式反复着，前一乐句的最后一个音同时又是后一乐句的开始：



在这个主题的变奏中多半是发展声音模仿的手法，包括用乐器来模仿群鸟的啁啾，在这样的描写性段落中有时叙述故事的主题几乎完全消失；为了找求乐队的新色彩，主题旋律有时转入浑浊而神秘的低音区，由大提琴和低音提琴拨弦奏出，同时引进一些鲜明的半音阶衬腔，然后用辉煌的军号合奏和乐队全奏把主题引入高潮。特别有趣的是当中一段变奏，在这里似乎可以听到那“远处的温暖的海”的回响，它体现了奇幻的神话幻象。主题的最后一次陈述放宽节奏，用八度齐奏的方式奏出，使这段乐曲的结束带有一种庄严而宏伟的气度。

六、摇篮曲——这首乐曲可以比作在许多鲜艳多姿的油画之中的一幅柔和的水彩画，是里亚多夫的最小型和最可亲的小品；它那纯朴真挚的音乐浸透着夜色朦胧的宁静和慈祥的母爱。这首乐曲的旋律选自《三十五首俄罗斯民歌》集，里亚多夫直接套用原来的钢琴声部的和声及其织体。整个乐曲只用带弱音器的弦乐器组四个声部演奏，主旋律由小提琴奏出，象前一首乐曲一样，它的动机只由三个音组成（两小节长），但不停顿地反复活动着，有时它的和声进行还相当复杂：
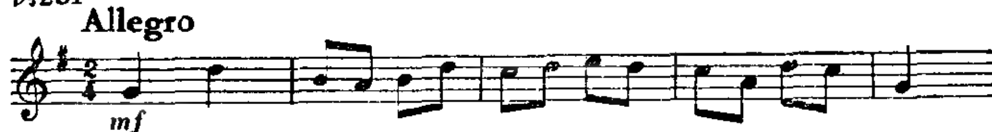
例250



在乐曲的结尾，这摇篮曲的旋律减慢速度，并在最微弱的音响中逐渐消逝。

七、舞蹈曲——这首舞曲生动急速，它那欢快的曲调表达出民间独舞之优雅和精巧。这旋律的每一次反复都增添一些装饰，类此的旋律变奏使这段音乐具有纯器乐的特点：
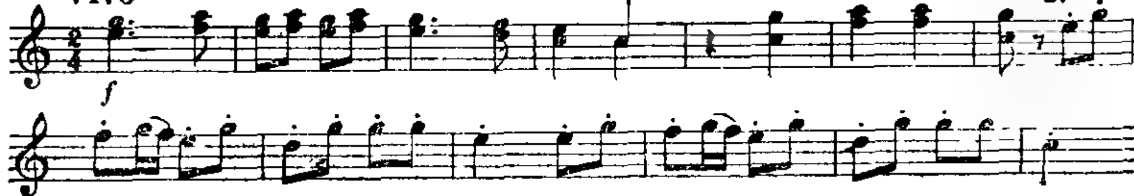
例251



在这首乐曲中各种乐器的作用界线分明：短笛引出舞蹈曲旋律的花饰，整个弦乐器组以模仿三角琴的音响作为伴奏(拨奏)。这首舞曲在整个套曲中的位置表明，它乃是最后一首较大型"轮舞"的一个前奏。

八、轮舞——众所周知，俄罗斯的轮舞是群众性的节日娱乐的一个组成部分，参加的人数很多。这种轮舞娱乐有特殊的场面效果，轮舞曲调优美而富于表情，自古以来吸引了许多俄罗斯作曲家的注意，常常被用于他们的歌剧和交响音乐作品中。里亚多夫在他的这首乐曲中体现出轮舞的一系列完整的表演，乐曲的旋律由两个不相似的部分组成。

例252



这支旋律的前一个乐句的情绪热烈、饱满的音调可以看作一群男舞蹈者——雄赳赳的小伙子们的出场表演，这种民间节日盛会就是从它开始的。后一个乐句活泼热情，这是穿着节日盛装的少女们在嫩绿的草地上的轻盈舞步的写照。前一乐句由整个乐队奏出，后一乐句改为木管乐器的断奏与弦乐器的拨奏，这音响力度的对比反映出民间舞蹈表演"一唱一和"的特点，即由两组舞蹈者频繁不断地轮番表演，从而加深并扩大了主题内部的对比。这最后一段乐曲创造性地体现了俄罗斯民歌的诗与音乐的形象。

《妖　　婆》

——据俄罗斯民间神话写成的音画

（作品第 56 号）

在俄罗斯民间口头创作的搜集者和研究者阿凡那斯耶夫（А. Афанасьев, 1826—1871）所编写的巨著《俄罗斯民间传说》中，里亚多夫最感兴趣的是那些魔幻的神话故事，这些神话比其它故事更为奇特，更多幻想的因素。其中有一些是神奇的人物(如妖婆、女巫和长生不死的卡舍等)，有一些是神奇的东西(如隐身帽和飞毯等)，还有一些则是神奇的事情(如把人变成动物和死里复生等)。妖婆就是这类民间神话中最常见的角色之一，根据这一题材写出的神话故事，非常多种多样，例如《美丽的华西丽莎》和《妖婆》等都是。
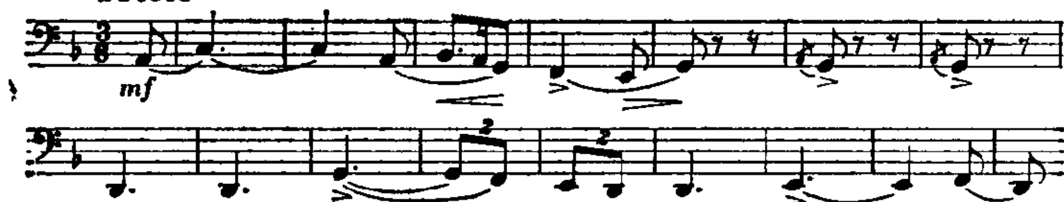
里亚多夫的这首音画，取材于神话故事《美丽的华西丽莎》，故事叙述贫穷的姑娘华西丽莎的厄运和她同妖婆的相遇，在这里妖婆的形象表现得最鲜明而突出。这段情节在总谱有着如下的记述：

"天刚破晓，妖婆站起身朝窗外一看，从人骨篱笆上头颅骨的眼窟窿里射出的光芒正逐渐消失；代表白昼的白色骑士一闪而过——天完全亮了。妖婆走到院子里，发出一声尖叫，在她面前便有一个带木杵和拖帚的石臼出现。红色骑士一闪而过——太阳出来了。妖婆坐在石臼里离开院子，一边用木杵划行，一边用拖帚揩掉石臼走过的痕迹。忽然从树林里传出一阵嘈杂声：树木发出喀嚓喀嚓的爆裂声，

枯干的树叶簌簌作响——妖婆在树林里飞驰。”
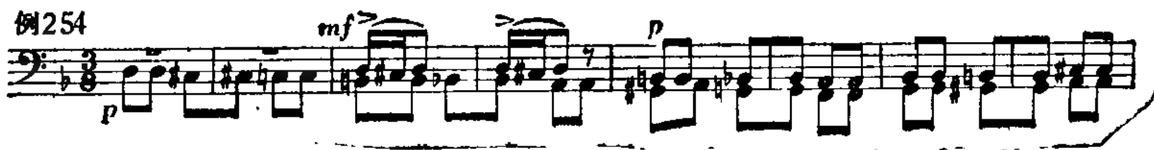
里亚多夫的《妖婆》，只选择了故事中最奇幻和动作特别多的段落，从妖婆出现，以及她在神秘而茂密的树林里疾速飞驰到最后完全消逝这些情节，作为他的作品的基本内容。乐曲开始时的一小段引子直接把听者带到故事的魔法王国中来：木管乐器在高音区齐声发出妖婆的一声尖叫，然后出现一些半音进行的动机，妖婆的王国从睡梦中醒来了。不过它在奇幻的树叶簌簌声中依然显得十分晦暗和神秘。这段引子的音乐无论在和声或乐队色彩方面都具有魔幻的特征，看来作者在描绘这神秘王国时，不无受到俄罗斯古典传统的影响，而且特别接近他的老师里姆斯基-柯萨科夫的手法。紧接在这和声复杂的引子之后，大管便在定音鼓滚奏的轰隆声和法国号与低音弦乐器的持续音背景上奏出妖婆的主题来：

例253



这旋律进行阴森且有点生硬，这是妖婆形象的写照，它是整个作品的唯一的主题。随后，引子的半音进行同妖婆主题的自然音进行之间的差别消失了，这半音进行的因素逐渐溶入整个音乐织体之中，或者在和弦连接中，或者在旋律音调中出现。在这音画中还有一些纯粹描写性的动机和音调，它创造出一定的视觉和听觉的形象，例如长笛的飞腾动机可以算是妖婆的“尖叫”，半音进行的动机则是妖婆的石臼摇摇晃晃的活动，而与此密切相关并补充前者的另一动机，有如回声似的，好象是在描绘“用木杵划行并用拖帚揩掉地上的痕迹”一样：

例254



乐曲的当中一段描写妖婆在树林中急速飞驰，在这里可以听到“枯干的树叶簌簌作响”的神秘的声音以及更加尖刺的“树木的爆裂声”；在这中段音乐的后半部分还可以听到妖婆主题前半段的变形重现（大管和弦乐器），这音调上的些许变化却赋予主题一种恶兆的色彩。乐曲的尾声从整个乐队的全奏开始，音响饱满、宏亮，但它很快地又静息下去，音乐在轻盈、飘渺的乐声中结束——这是木管乐器在高音区中轻声奏出的妖婆尖叫的回声，它表示妖婆已经飞到遥远的地方去了。

里亚多夫的这首管弦乐小品，可以算是卓越的俄罗斯交响诙谐曲之一，它的乐队色彩和主题留给人们深刻的印象。

神话画面《魔湖》

（作品第62号）

《魔湖》是里亚多夫最心爱和最珍视的作品，同时也是作者自认为最成功的作品之一。关于这部作品，作者曾经说过：“我的《魔湖》可有多好啊！我一弹奏这部作品就完全陶醉其中。我是多么喜欢它啊！它多么富有画面性，又多纯净，在它的深处满布着星星和神秘之情。而最主要的是这里没有人，没有他们的申诉和怨叹，这是死气沉沉的大自然，它是冰冷的，恶兆的，但象神话一样奇幻。”里亚多夫把他的《魔湖》称为“神话画面”，主要是强调表明这部作品所描写的，不但是作者最感亲切的夏日俄罗斯平静湖泊的景色，同时又是存在于艺术家的幻想之中的那种不同寻常的、远离现实的魔湖的幻象。但是，《魔湖》所描绘的并不是神话本身，它并不叙述故事的任何情节，而是对一种抒情的景色进行的精致描绘，表达出人同美丽的大自然交往时不由然产生的种种微妙的心情，即大自然的景物在作者的内心世界的情绪折射。从这一点出发，不难看出，其中的一些手法十分接近于印象派。
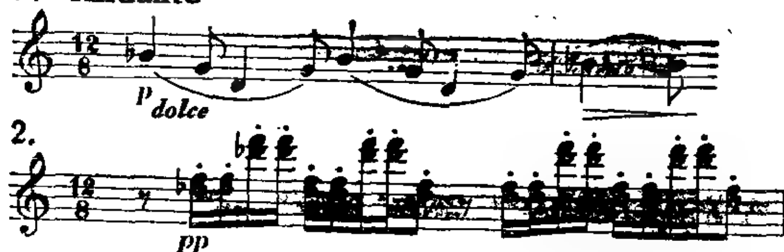
《魔湖》的结构也很特别，一般地说，它象一首自由的交响前奏曲。它的音乐的内在结构没有明显的界限，没有显著的对比，没有那

种非常富于曲调性的旋律，它的力度发展从容不迫，它那安谧的情绪无论是外界的力量或者是内心激烈的情绪波动似乎都破坏不了。在这总的情绪内容维持不变的前提之下，里亚多夫运用和声与音色的瞬息转换，在这特殊的织体中造成了一种色彩精细的“明暗”变化的感觉，这就是整个作品最基本的特点所在。

《魔湖》的音乐基本上由三个密切相关的段落及其倒影式再现组成（ABABA）。开头一段从有点摇摆不定的和声背景中，创造出一种在静谧的音响中又寓有紧张的魔幻的情绪。第二段有两个动机，也是从不稳定的和声中出现，它好象一阵轻柔的微风吹皱那水平如镜的湖面，并使泛起无数涟漪似的。其中的第一个动机是大提琴的蹒跚的旋律，它使以前几乎觉察不出的进行活跃起来；第二个动机是长笛在高音区中的八度快速跳跃进行，宛如在湖面上突然闪烁发光的斑点：

例255

1. Andante
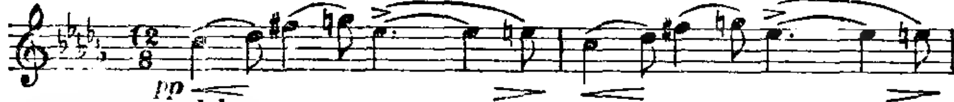


在音乐的进一步发展中，色彩有点暗淡下来，这时在双簧管上还出现一个均匀地摇摆的新主题。乐曲进入当中一段时，和声与移调的发展最为活跃，音响的力度起伏也更明显。然后，音乐回到我们所
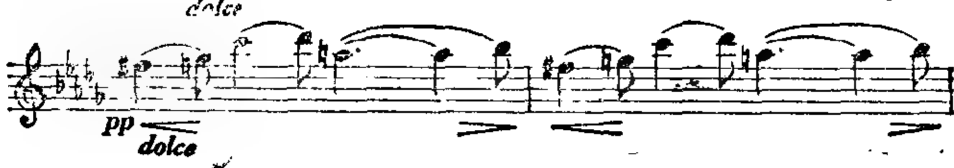
例256

1.



2.





熟悉的第二段的素材上来(第四段)，不过这里的变奏每一次都具有新的色彩和序列。在这一段中我们还可以看到另外两个新的主题，其中一个感情深邃、激动而快速，音调同里姆斯基-柯萨科夫的一些歌剧咏叹调颇为相似；另一个是随后在双簧管上出现的更富有表情的动人旋律，它的音调和节奏同前面的音乐素材也有联系(见例256)。

最后一段又象开头那样，表达出一种静谧的情绪，不稳定的和声背景宁静而柔和，竖琴和钢片琴的音响有如蓝色的天空中闪烁的星星一样，乐曲近结束时，小提琴和大提琴(拨奏)的均匀的节奏搏动，创造出在远处闪耀的暗晦星光正逐渐消逝的印象，最后一个和弦终于也在清澈的深处完全消失。

管弦乐传奇《基基摩拉》

(作品第63号)

里亚多夫的管弦乐传奇《基基摩拉》取材于斯拉夫-俄罗斯神话。据俄罗斯古代艺术的搜集者萨哈罗夫(И. П. Сахаров)的《俄罗斯民间神话》所载，基基摩拉属于地狱的恶神，是"邪恶的产儿，魔鬼把她从一个非常遥远的地方带到另一个非常遥远的地方去。在那里，这个被邪力控制的婴孩满七星期时取名为基基摩拉。基基摩拉由宝石山的巫师抚养长大，这巫师用铜汁喂养她，在蒸浴时用浴帚抽打她，还用金梳子给她梳头。巫师家一只神奇的公猫从清晨到傍晚为基基摩拉逗乐，给她讲述海外人间的种种故事，而从傍晚到深夜，巫师备办了练真本领的竞技活动，同基基摩拉玩骨牌、捉迷藏取乐。从半夜到清晨，又不停地摇着水晶般透明的摇篮催基基摩拉入睡。整整过了七年，基基摩拉长大了，她又瘦又黑，头象只顶针那么大，身子不如一根麦秸。……岁月年复一年地流逝，巫师把基基摩拉遣入人间，她钻进一家农舍而没人发觉，她藏身灶后也没人知晓。从清晨到傍晚，基基摩拉敲敲打打，响个不停，从傍晚到半夜，她又乱吹口哨，吱吱喳喳，从半夜到天亮，她捻丝、整经、纺纱、织麻，心里盘算着害人的诡计"。萨哈罗夫的故事后来讲到在白嘴鸦飞来的那一天，人们如何运

用一种特殊的咒语把凶狠的、爱报复的基基摩拉从屋里赶走。里亚多夫从这篇故事的非常广泛而多方面的细节中，只选取了两个不同的段落，作为他的这首管弦乐小品的基础：其中一个写在摇篮中的基基摩拉，连同为她催眠的那只公猫所唱的摇篮曲，另一个写她的纺锤的敲敲打打，以及伴随而来的震耳欲聋的喧闹和哨叫声。

同《妖婆》不一样，《基基摩拉》是一部多主题的作品，每一个情节和形象各有一个相应的音乐主题素材，换句话说，故事的两个段落在这里是用相应的两段音乐——慢速度的引子(Adagi)和快速而活跃的诙谐曲(Presto)来体现的。引子开始时的几个音立即把听者的想象引入这“宝石山的巫师”的魔法王国中来：孤零零地在低音弦乐器中进行的八度低音，很快地便被位于木管乐器中音区的瘖哑的和弦所取代，这时候背景中定音鼓不停息的簌簌声尤其加深这段音乐的严峻、紧张而神秘的印象。接着，在弦乐器的均匀的摇摆音型的伴奏下，英国管奏出一支深具民间音乐气质的旋律，这就是公猫为基基摩拉催眠时所唱的一首摇篮曲：
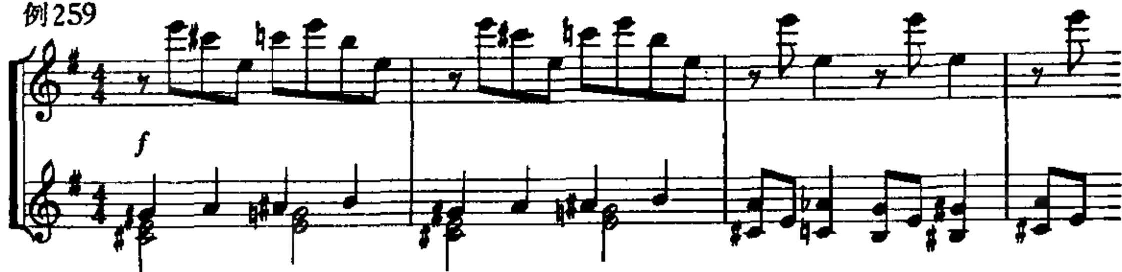


一当摇篮曲的音调静息下来时，短笛便以其尖锐而短促的啸叫声奏出基基摩拉的俏皮的主题，它一瞬之间便使这沉睡的魔法王国顿时活跃起来：



随后，代表巫师的神秘王国的乐句，均匀摆动的摇篮曲旋律，凶狠的基基摩拉主题以及幻梦般的神秘和弦，重又笼罩着这魔法的王国。最后，在引子的结尾中出现了基基摩拉的“水晶般透明的摇篮”的主题，那是钢片琴奏出的清澈的旋律，在它那银铃般清脆的音响中可以听到那逐渐平寂下来的旋律进行，就象是摇篮的缓慢摆动似的：
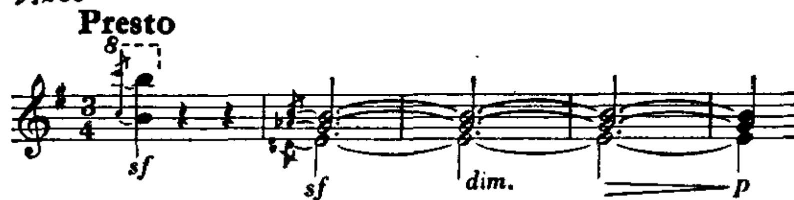
例259



总的说来，这段引子的所有主题无论在节奏、音色和应用音域等方面都互有明显区别，音乐的发展以轮番反复变奏为基础，速度从慢到快，音区从低到高，色彩从阴暗到明亮；整段引子可以说是这篇神话故事所涉及的那些人物的逼真和出色的描绘。
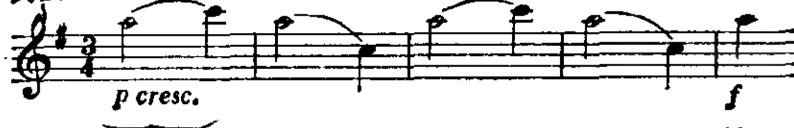
在乐曲第二段——诙谐曲开始之前，有一个短暂的休止，这个间隔说明后一段音乐所描绘的已经是长大了的基基摩拉，她“从清晨到傍晚不停地在敲敲打打，从傍晚到半夜又狂啸乱叫”。这段幻想的传奇式音乐的特点，迹近于莫索尔斯基的《荒山之夜》幻想曲中的“众精灵狂欢夜会”，它同样形象鲜明地体现出基基摩拉的狡猾的调情，她那奸恶的哈哈笑声，以及调皮的装腔作势。开始时在节奏上的猛然一冲，则象基基摩拉猝然从睡梦中惊醒，一跃而起并向四周环视一样：

例260



这跳跃的倚音动机重又反复之后，在小提琴和木管乐器上先后出现一个均匀地“旋转”的音型，这是对基基摩拉整夜不停纺纱，织麻的模仿。随后便是基基摩拉的主题本身，它的音调在发展中有着一些显著的变化。

例261



在这一音乐素材的进一步发展中，可以看到它那短小的乐句在不同音区中疾速地闪现，音色与和声色彩不断地在转换，音响力度的增强和骤然减弱相互交替，不时还可以在那急剧忙乱的进行中听到基基摩拉的笑声，所有这些都使这段音乐带有一种奇幻的意味。最后，在尾声中，速度极快(Prestissimo)，用乐队全奏音响特强，然后，个性很强的那个倚音动机重又出现，接着，象《妖婆》的结尾那样，这晃来荡去的幻想形象一下子便无影无踪地消失了。

塔 涅 耶 夫

(Сергей Иванович Танеев 1856—1915)



俄罗斯作曲家、音乐学家、钢琴家谢尔盖·伊凡诺维奇·塔涅耶夫在1856年11月25日生于一个有文化的公务员家庭里，五岁起开始学弹钢琴，接受家庭的音乐教育。1865年间，全家迁居莫斯科，翌年，年方十岁的塔涅耶夫便进当时刚刚开办的莫斯科音乐学院学习，后来成为尼古拉·鲁宾什坦和柴科夫斯基的学生。在音乐学院毕业之前，他已经以钢琴家的身分在俄罗斯音乐协会举办的交响音乐会上演奏勃拉姆斯的协奏曲而一举成名；他完美地演奏了西欧古典作曲家如巴赫、莫扎特和贝多芬的许多钢琴作品。与此同时，他对柴科夫斯基的作品也特别感兴趣——柴科夫斯基有一些钢琴曲就是由他第一次公开演出的。很快地他便同柴科夫斯基建立起一种亲密的友谊，这对塔涅耶夫创作的发展产生了很大的影响；两位作曲家长时期的信件往来，成为音乐创作和音乐学研究的一份重要文献。

从音乐学院毕业后，塔涅耶夫曾同当时在彼得堡音乐学院任教的德国小提琴家奥尔联袂在俄国中、南部十几个城市巡回演出。1876—1877年，他旅居国外，在巴黎时结识了法国科学和艺术方面的许多活动家，如作家左拉、作曲家圣-桑和弗兰克等。由于同当时西欧

音乐的直接接触，塔涅耶夫认为西欧音乐的古典时代已成过去，为此他加紧深入研究复调音乐：他以一系列俄罗斯民歌和古老的教会歌曲为素材而进行对位的处理，在他这一类习作中，以《俄罗斯主题尼德兰幻想曲》和仿十四至十五世纪尼德兰复调大师风格写成的十二个声部的复调无伴奏婚礼歌曲合唱最为著名；他多年研究复调技术的心得，系统化地归纳成为一部理论巨著——《严格模仿对位法》(1909年)。塔涅耶夫是俄罗斯最优秀的对位学家之一，有时甚至被誉为"俄国的巴赫"。

1878年起，塔涅耶夫接替柴科夫斯基担任莫斯科音乐学院的和声与配器班教学工作，自此之后大约有将近四分之一世纪的时间，他的活动同这所学院密不可分地联系在一起；他教过钢琴、作曲、赋格、对位、曲式等课程，有一段时间还出任学院院长(1885—1889)，培养出一批著名的音乐人材，如斯克里亚宾、拉赫玛尼诺夫和格里埃尔等。1905年，在塔涅耶夫的生活和创作中都是一个关键的年头。当俄国第一次革命的浪潮波及莫斯科音乐学院时，他在报上公开支持进步学生反对校董会官僚的斗争，并为此离开音乐学院，他这一大胆而崇高的行动，同里姆斯基-柯萨科夫同在这1905年间参与彼得堡进步音乐力量同反动的官僚专制的斗争十分相似。塔涅耶夫离开音乐学院后，同莫斯科的音乐生活依然保持密切的联系，他积极参加创办"民众音乐学院"(1906年)和"音乐理论图书馆"协会(1908年)等，广泛进行学术启蒙活动。与此同时，他还专心于创作，在他一生的最后十年中，写出一些内容深刻的作品，如《钢琴五重奏曲》和《圣诗读后》大合唱等，在这些作品中，他的技巧达到了炉火纯青的程度。1915年6月19日，塔涅耶夫因偶然受寒发病逝世，他一生从事的多方面紧张的音乐活动就此猝然中断。

塔涅耶夫的创作主要是一些室内乐作品，他的《第六弦乐四重奏曲》尤其出色，用苏联作曲家、科学院院士阿萨菲耶夫的话说，这部作品乃是一部"塔涅耶夫技巧的简明百科全书"。他一共写了四部交响曲(其中一部没有完成)，早在他还在音乐学院学习时，便开始创作他的第一部交响曲，只是由于塔涅耶夫对自己的创作要求十分严格，加

上他自己的谦虚，在他生前，这些作品都没有出版，也很少演出；在所有这些交响曲中，最重要的是他的最后一部交响曲——《c小调交响曲》(1897—1898)，这部作品具有宏伟的格局，充满了戏剧性的激情，可以归入俄罗斯古典交响乐创作的优秀范例之列。除此之外，塔涅耶夫还是写作合唱音乐的能手，他在1884年为纪念他的老师尼古拉·鲁宾什坦而写的《大马士革的约翰》大合唱，也是他的创作的一个成就，还有，歌剧《奥列斯特》也是他的成功作品，正是由于这部歌剧在彼得堡的演出，使塔涅耶夫得以同彼得堡的里姆斯基-柯萨科夫、格拉祖诺夫、里亚多夫以及整个贝莱耶夫小组建立密切的联系。

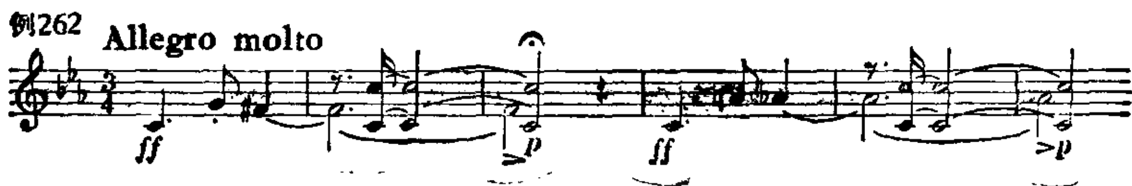
塔涅耶夫强调俄罗斯音乐家应该从本民族的文化特点出发，走自己独立的发展道路，他认为真正的音乐的进步的本源有二：一个是民歌，另一个是过去时代的古典大师的创作；他强调只有植根于本民族的生活和文化的音乐家才是伟大的。但是，他对待民歌和古典遗产却是持的教条主义的态度，他强使富有特色的俄罗斯民歌旋律，同显然与俄罗斯音乐的民族气质全然不同的欧洲严格的对位原则凑在一起；他强调只有彻底掌握西欧各国从文艺复兴以来几个世纪的音乐发展成就，俄国的音乐才能达到真正的繁荣，他的这一论点，实际上是把民歌贬为一种"原料"，然后按他认为是世界各国通用不变的法则(首先是对位)来泡制各种庞大复杂的作品，结果实际上也就否定了俄罗斯音乐的独具一格的发展道路。他怀有真挚而实在地表达普通人的思想感情的愿望，但这同他所采用的绝对化的音乐逻辑法则之间存在着矛盾。因此他的音乐语言显得较为复杂晦涩，他的作品比较侧重于理性，较多借用远古的神话题材(如根据古希腊神话写出的歌剧《奥列斯特》和《普罗米修斯》大合唱，以及根据圣经而写的《圣诗读后》等)，所有这些，使他的作品有时比较费解，需要细加琢磨，才能悟出其中的内容——深刻的哲理，崇高的思想，纯净的精神和真诚的感情。

c小调交响曲

（作品第12号）

塔涅耶夫的最后一部交响曲——《c小调交响曲》，是他的交响乐创作的顶峰。正是在这部交响曲中，他第一次自始至终运用单一主题的原则，作为他的多乐章作品的主题发展的基本手法，即以一个总的思想作为作品的艺术构思的核心，通过它去联结各个乐章以及同一个乐章的各个不同段落，使成为一个有机的统一体。这部作品贯串着焦躁不安的戏剧性和昂扬热烈的情绪，同时依然保存着作者所特有的那种均衡、稳健和沉着的特点。塔涅耶夫的纯理性主义的世界观具有鲜明而严谨的气质，因此他的作品中的对比因素本来就比较相近，而且由于使用逐渐过渡的方法，更使这种对比趋于和缓。他的这部交响曲在1898年初写成，同年3月在彼得堡的一次俄罗斯交响音乐会上首次演出，由格拉祖诺夫担任指挥。他把这部作品题献给格拉祖诺夫，格拉祖诺夫也以他的《第五交响曲》回赠。

塔涅耶夫的《c小调交响曲》的构思及其发展，十分集中而有力，相当接近于贝多芬的气质，它所拥有的四个乐章的结构也同贝多芬的传统相近。第一乐章用奏鸣曲形式写成，音乐饱满有力且富于戏剧性，这一乐章所呈现的一些基本主题，在整部交响曲中获得了广泛的发展。乐章开始时有一个主题动机，可以说就是音乐的“核心”所在；这是高声兴叹式的一个上行旋律乐句的两次反复，它同时包括有疑问和努力给以解答这两方面的内容：它的旋律本身棱角分明，不时急剧向上跳跃，然后进入一些不协和音程（三整音，小七度），它的节奏明快有力，带有附点节奏，且常为一些短暂的休止符打断；这简洁
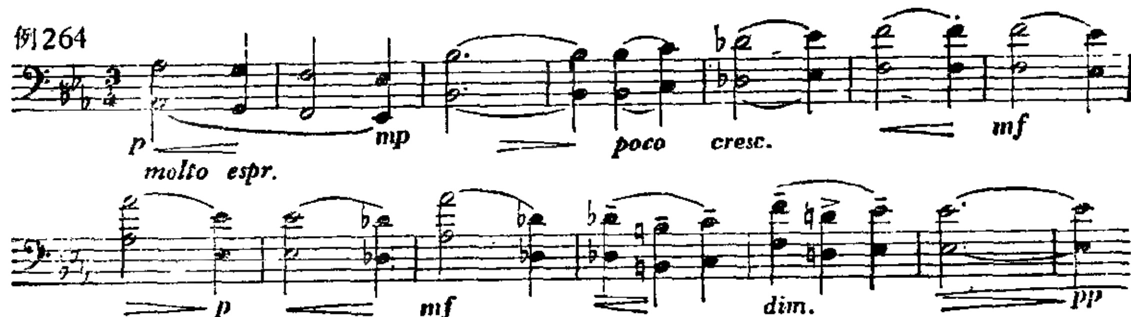


而特别富有表情的动机构成的音调位于低音区，用齐奏的方式来表达，酷似对位作品的主题(见例 262)。

这个动机严格而合乎逻辑地孕育出整个主题来，后来它以旋律的不间歇的复调发展为基础，并导入调性稳定的新的旋律进行。象塔涅耶夫所惯用的手法那样，这第一主题并不具有方整性的结构：

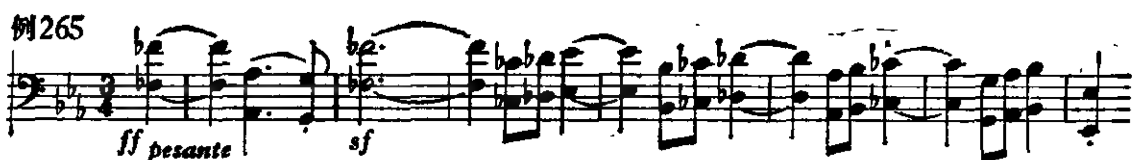


乐章的第二主题抒情，静观，它那摇摆不定的旋律进行圆顺、温存，色彩明朗、柔和，其音调和节奏特点类似幻想的歌唱性圆舞曲，容易使人联想到明朗的理想形象，它同急促有力的前一主题形成对比：



很明显，这个主题在音调上同前一主题保有联系，而且结构也不方整；它在这一乐章中虽然没有得到足够充分的发展，但对整个作品的影响却非常之大。我们看到，在这一乐章中，第一主题开头那多棱角的情绪紧张的动机，在它的对照之下却变得有所和缓；还有，它的一部分抒情旋律型同第一主题的核心动机一结合，后来便构成了一个崇高的冥想的新主题——第二乐章的基本主题。此外，它的最后一段旋律型在第三乐章中段还得到广泛的发展，在同一乐章尾声中同样可以听到它的回响。最后，在这部交响曲的终曲中，它占据着举足轻重的地位，从柔顺典雅变成十分宏伟而有气魄。总的说来，第一乐章的呈示部充满动力且具有戏剧性，其中的第二主题还滋生出另一支 ♭a 小调的新旋律(这旋律同时又近似第一主题)，音乐的调性色彩暗淡下来了，但旋律进行本身却比前更鲜明、更稳定：
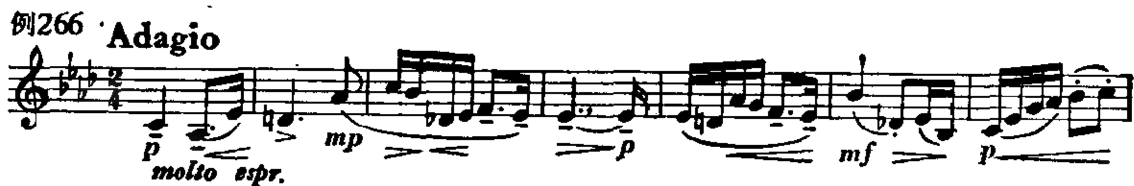
例265



乐章的发展部继续前一阶段音乐的紧张进程，在这里，主题素材主要通过复调的方式而发展，这同整个音乐结构之谨严和乐思发展之不间歇等特点正相符合。在发展部中段，经过长期酝酿，从第一主题和结尾段的音调中萌生出一个新的主题并构成一个赋格段。一般地说，在这发展部中主要是发展第一主题的素材，至于抒情的第二主题，只是在发展部近结束时在乐队一些不同声部和不同调性中简短地一闪而过。再现部的开始，同古典奏鸣曲的原则相一致，乃是整个乐章的高潮所在，它从节奏上扩展了主题的基本结构以加强音乐的力度：第一主题最初的核心动机变得一味昂扬振奋，表达出不断增涨的毅力；第二主题则相反地在双簧管的高音区显得更加明朗而温柔。再现部最后的发展和一小段尾声再次巩固了已经达到的情绪和力度。
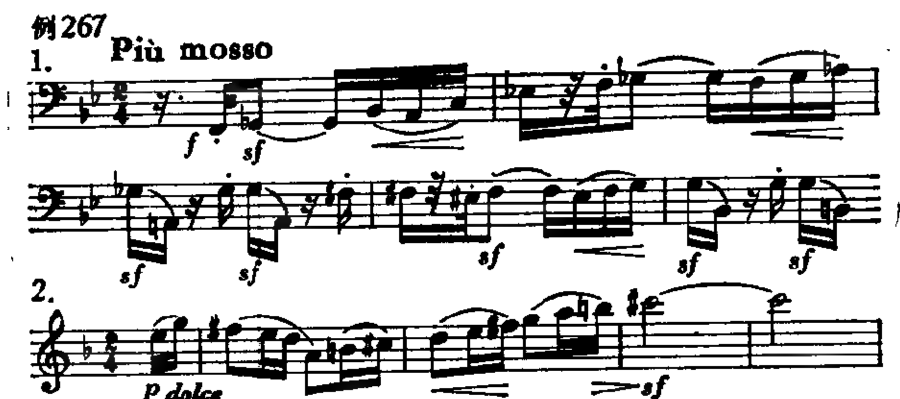
第二乐章是塔涅耶夫的崇高的抒情诗的一个范例，采用复三段体写成。乐章的基本主题是前一乐章中最重要的两个音调，即第一主题开头的核心动机和第二主题结尾的一个动机的结合体，由法国号与弦乐器安详、从容而宏伟地奏出，这一抒情主题的崇高而刚毅的性格，深刻而凝思的神态，以及流畅的旋律进行，相当接近于贝多芬的慢板乐章：

例266
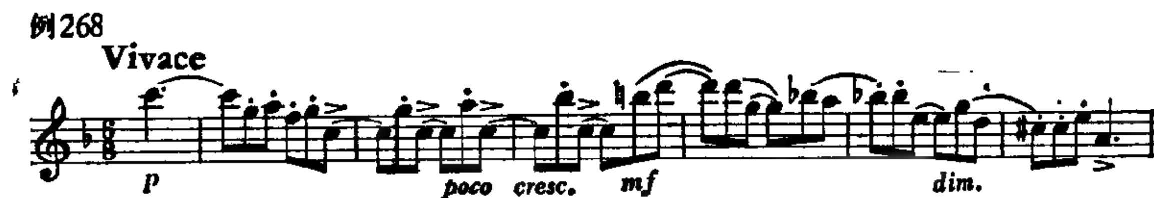


不难看出，这个主题的自由而宽广的气息，把它原有的紧张的特点全都消溶在清明的静观之中，或者说，它以哲学式的静观来继续前一乐章主导乐思的发展。乐章中段本身有两个不同的主题素材互为

尖锐的对比。第一个是低音弦乐器齐奏的旋律型，它那浑厚低沉的音响，在不协和音程中的跳跃进行，明快的节奏，大量穿插的休止符，都很容易令人联想到它同第一乐章的一个活跃的主题素材的密切联系，不过在这里它带有特别阴暗的戏剧性效果。第二个是双簧管奏出的一支明朗宁静的田园诗旋律，它分明是第一乐章的第二主题的一个新的变形，但在这里它的和声更加稳定，带有更安宁闲逸的色彩。这两种因素在乐章中段轮番交替呈现，好象是深刻的内心体验同单纯朴素的大自然和生活景象的对照似的：
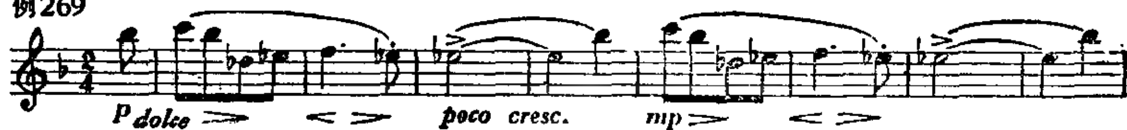


第三乐章是一首诙谐曲，它以幽默和戏谑取代了前两个乐章的戏剧性，这里满是轻快疾速的进行、节奏的游戏以及音色和音区的转换，可以把它看做关于森林的描写性音乐，其中木管乐器的号角动机的呼应，有如远方的猎号音响，弦乐器的急促的音型及其轻快飞跃的进行，则使人想到众精灵的幻想性的嬉戏和舞蹈：
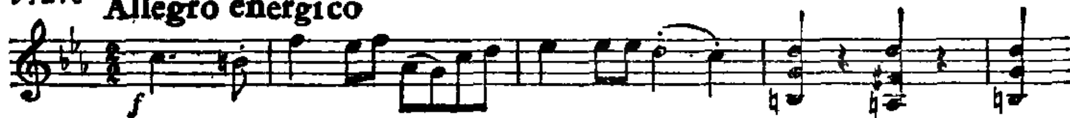


这一乐章的形象同前两个乐章并没有直接的联系，但在主题上的关系依然存在，例如，其中的基本主题及其发展，同前两乐章就有共同的特点；乐章中段的主题则直接取材于第二乐章基本主题的一个动机，它的色调明朗而戏谑，但具有典雅而流利的舞蹈性特点：

例269
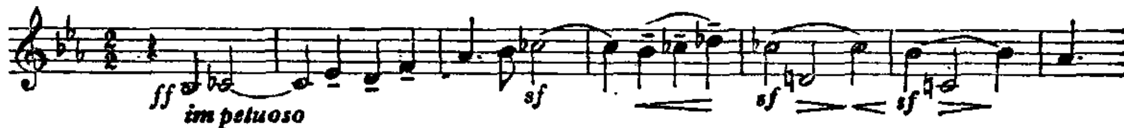


最后乐章重又把听者带回到第一乐章那戏剧性的氛围中来；这一乐章几乎全是由第一乐章的主题素材构筑出来的，不过它以另外一种形貌出现，因此具有另一番作用。这里的曲式结构仍为奏鸣曲形式，但兼备回旋曲的因素：第一主题完全是第一乐章第一主题的改变节奏的重现，它不但保持原来的紧张活跃的特点，而且变得更写实，更具体，象一支雄壮有力的进行曲；它屡次反复呈现，有着充分的发展：

例270



乐章的第二主题由小提琴在G弦的低音区中奏出，它的音响阴暗而有威势，这个主题显然是从第二乐章中段低音弦乐器的威严的动机衍化出来的：

例271



随后，这主题逐渐软化，并溶化为明朗而清澈的进行曲式的结尾段。乐章的发展部笼括全乐章所有的主题，形成紧张的音流和尖锐的冲突，除此之外，还可以听到第一乐章开始时那三个音的动机，它以扩宽节奏的方式在低音乐器上（大提琴、低音提琴、大管、低音大管、低音长号和大号）出现，使这段音乐具有严峻而宏伟的特质，它的力度逐渐增涨，最后还引入戏剧性的高潮。乐章的再现部有所减缩，整个终曲以转入大调的庄严尾声作为结束。这尾声由第一乐章抒情的第二主题和第二乐章的基本主题构成，但是现在前者变成强有力

和毅然决然的进行，后者则拥有饱满华丽的乐队音响；这英雄性的欢庆胜利的效果确证了这部交响曲的基本的哲理思想——人的意志和理性对阴暗杂乱的势力的胜利。从这一点着眼，可以说，塔涅耶夫的这部《c小调交响曲》的构思，在其思想倾向上同作者的其它大型作品如歌剧《奥列斯特》和《圣诗读后》大合唱是颇为相近的。

伊波里托夫-伊凡诺夫

(Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов 1859—1935)



俄罗斯作曲家、音乐教育家和指挥家米哈伊尔·米哈伊罗维奇·伊波里托夫-伊凡诺夫在1859年11月19日生于离彼得堡不远的加特契那城。父亲是一个机械技师，还算有条件让孩子幼时受一点初步的音乐教育。从十三岁开始，他进彼得堡一所教堂唱诗班附属音乐班学习，十六岁(1875年)进彼得堡音乐学院，成为里姆斯基-柯萨科夫的学生；在音乐学院读书期间，从1879年开始，他经常参加巴拉基列夫家的晚会，并得以结识鲍罗丁、莫索尔斯基、里亚多夫和斯塔索夫等人。巴拉基列夫小组对伊波里托夫-伊凡诺夫的早期创作影响很大，例如，他根据两首俄罗斯民歌主题写成的一首序曲，就是按照巴拉基列夫和里姆斯基-柯萨科夫的模式写就的。

毕业后，伊波里托夫-伊凡诺夫在1883年被派到格鲁吉亚组织俄罗斯音乐协会分会。在第比利斯的十年当中，他主持当地的交响音乐会和音乐学校的工作；同来访的俄罗斯文艺界代表人物如剧作家奥斯特罗夫斯基、音乐家安东·鲁宾什坦、特别是柴科夫斯基建立了友好的联系；为了对抗第比利斯贵族社会崇尚意大利歌剧和卑视

俄罗斯作曲家的成见，他在格鲁吉亚进步人士的协助之下，成功地上演了格林卡、达尔戈梅斯基、柴科夫斯基和里姆斯基-柯萨科夫以及其他俄罗斯作曲家的一些歌剧；他悉心研究和记录外高加索诸民族、特别是格鲁吉亚的民歌，写出有关高加索音乐的专著，他的这些活动对高加索音乐文化的发展起了很大的作用；他根据高加索民间音乐素材创作出一些反映高加索人民生活的作品，包括以格鲁吉亚人民反抗伊朗统治的解放斗争历史为题材的歌剧《背叛》和一些标题风俗性类型的交响音乐作品。

1893年，伊波里托夫-伊凡诺夫迁居莫斯科，从这时候开始有四十多年的时间，他的音乐活动都同莫斯科相联系着：他担任莫斯科音乐学院教授职务，培养出的一些著名音乐家，如格里埃尔和瓦西连科(С. Н. Василенко, 1872—1956)等，在革命前俄罗斯音乐生活中已经起着十分重要的作用；除了教课以外，他还担任俄罗斯合唱协会和莫斯科大学学生乐队、私营俄罗斯歌剧院和济明歌剧院指挥——里姆斯基-柯萨科夫的一些歌剧如《萨坦王的故事》和《不死的卡舍》等都是在他的指挥下初次上演的。

二十世纪初，随着民主空气的普遍高涨，音乐社会生活也明显地活跃起来，这时候，伊波里托夫-伊凡诺夫积极参加进步的音乐社会活动，出任莫斯科音乐家互助会筹备会主席和全俄罗斯演员代表大会歌剧组主席，1905年莫斯科音乐学院争得自主权后，他还被选任院长(1906—1922)，并直接参加改革教学方案和学院体制的工作。伟大的十月社会主义革命以后，他继续积极参加苏维埃音乐文化的建设，在推动高等音乐教育的发展，对苏维埃新听众普及俄罗斯典范歌剧和创作表现革命历史主题与苏维埃新主题等方面做出贡献。1922年，苏联政府为了纪念伊波里托夫-伊凡诺夫四十年来富有成果的音乐活动，授予他“共和国人民艺术家”的光荣称号，此外，他还荣获了劳动红旗勋章。

伊波里托夫-伊凡诺夫在1935年1月28日去世。

伊波里托夫-伊凡诺夫的创作始终忠于俄罗斯古典音乐的现实主义传统，坚决反对颓废的现代主义的一切表现。他的作品数量不

少，涉及到各种不同的音乐体裁：他的歌剧除了上面提到的《背叛》外，还有根据屠格涅夫的中篇小说写成的《阿霞》、以巴黎公社为背景的《最后的街垒》等，他还为莫索尔斯基的歌剧《婚事》续写完成。他的交响音乐作品，大都同人民生活形象和真正的民间歌曲舞曲有着密切的联系，这类作品有交响诗《姆齐里》(取材于莱蒙托夫的长诗)、《一九一七年》和《劳动颂》，管弦乐组曲《乌兹别克斯坦音画》和《高加索素描》等。他的管弦乐作品中最受欢迎的是管弦乐组曲《高加索素描》(1894 年)。
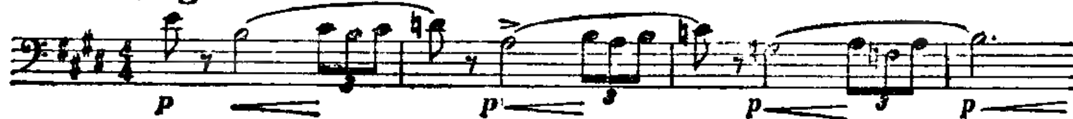
管弦乐组曲《高加索素描》

(作品第 10 号)

《高加索素描》是由四首风俗画面的乐曲组成的一套管弦乐组曲。这些乐曲构思单一，规模也不大，但是它的音乐素材色调鲜明，配器很有特色；由于借用格鲁吉亚民间器乐演奏的一些特殊笔法，例如乐曲中大量的装饰音型，别出心裁的明快节奏，以及特别注意音色的选择，即广泛采用木管乐器和打击乐器等，民族、民间色彩至为浓厚。
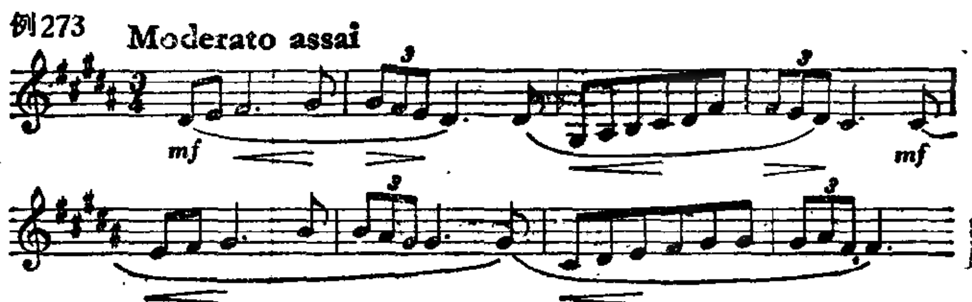
一、"在峡谷"——描绘高加索的捷列克河谷的景色。乐曲在法国号的两声呼唤之后，立即可以听到蜿蜒曲折的音型不停顿地在弦乐器声部传递着，这里刻意模仿的是在峡谷中隐约可闻的流水潺潺的声响，而在它那划一不变的节奏背景之上，号角合奏的响声此起彼落地反复呼应着：

例272



这里的音乐描绘手法，也很容易使人联想到巴拉基列夫的交响诗《塔玛拉》中的一些片断。作者在这里再现了他在高加索山区中旅行时得来的印象，他说："我在第一首乐曲的开始处，采用了列车员

的号声主题，它的回声在捷列克河水无尽的喧嚣声伴随之下传遍峡谷。”乐曲中段是一个宽广的歌唱性旋律，是作者仿照格鲁吉亚民间抒情歌曲的风格写出的：



二、“在山村”——这首乐曲的一小段引子是英国管和独奏中提琴交相呼应地奏出的一支抒情悠缓的旋律，它的节拍自由，明显具有咏叹调的特点和东方的色彩：
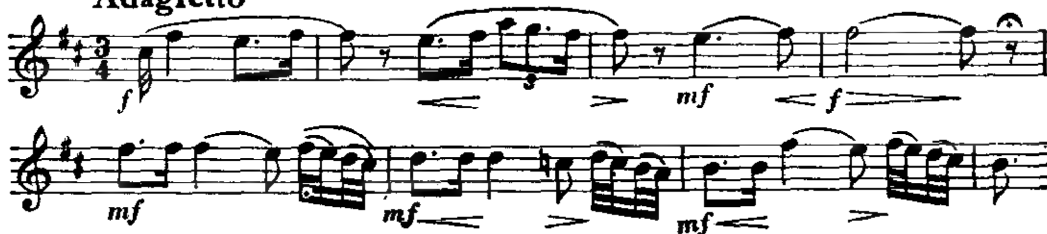


随后，有一个轻盈、优美而活跃的舞蹈性主题，先由双簧管奏出，它在持续不变的节奏基础上进行着色彩繁复的变奏；同引子主题一样，这也是格鲁吉亚的民间曲调，但二者形成鲜明的对比：



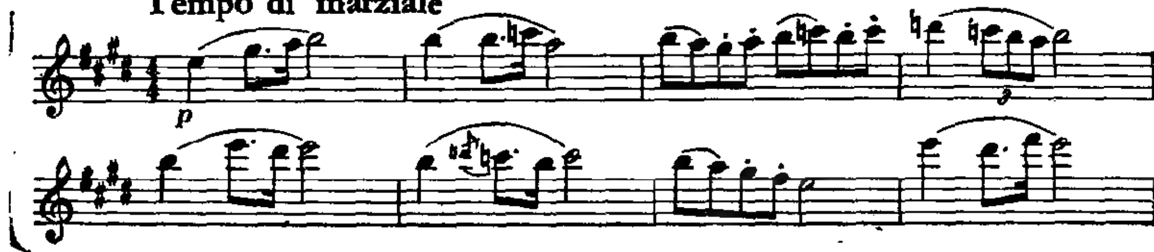
这首乐曲也是生活画面的描绘，同前一首乐曲一样，是作者直接描摹下来的。伊波里托夫-伊凡诺夫在讲到这首乐曲的内容时说道：“姑娘们唱着歌，在格鲁吉亚民间弓弦乐器查奴里琴的伴奏中跳起舞来，这两支歌曲和舞曲，都是我在卡赫吉亚、在捷拉夫记录下来的。”

三、“在清真寺”——伊波里托夫-伊凡诺夫把他从伊斯兰寺院听来的一支曲调作为这首乐曲的基本主题，这支朗诵调式的旋律具

有阿拉伯的风味，它同类似合唱的和弦结构相交替。这段乐曲只用木管乐器和法国号演奏。



四、“酋长的行列”——取材于一首古老的亚美尼亚军队进行曲主题，经作者稍加补充和发展而成。它的主旋律从短笛弱奏开始，在不断反复的过程中力度一直在增强，最后以最强有力的乐队全奏作为这套组曲的结束。



格 拉 祖 诺 夫

(Александр Константинович Глазунов 1865—1936)



俄罗斯作曲家、指挥家、音乐教育家亚历山大·康斯坦丁诺维奇·格拉祖诺夫，在1865年8月10日生于彼得堡一个富有的出版商家庭里。童年时代，他在家里已有机会接触音乐，并学弹钢琴——他小时候对肖邦作品的特别钟爱，甚至一生保持不衰。十岁时，他开始尝试写作乐曲，1878年进实科中学后，依然继续写作音乐；翌年，同巴拉基列夫的结识，决定了他在往后献身音乐事业的命运：在巴拉基列夫的建议之下，他悉心研究古典作曲家、特别是研究当时他还很少了解的贝多芬，同时还跟里姆斯基-柯萨科夫学音乐理论，在短短的两年时间内，学完了全部主要课程，并创作出一系列包括四重奏曲和交响曲的作品来。

八十年代，他结交了鲍罗丁、斯塔索夫和里亚多夫，还接近了“新俄罗斯乐派”的其他音乐活动家，同柴科夫斯基和塔涅耶夫的交往，对他的创作的发展也起了很大的作用。此外，他还是贝莱耶夫“星期五晚会”的常客，他所有的室内乐新作品，总是在这里首先得到一次考验；他还为晚会的四重奏节目改编过众多的乐曲；包括巴赫的赋格曲和格里格的歌曲等。格拉祖诺夫在“贝莱耶夫小组”中虽然比较年轻，但他很快地便跟里姆斯基-柯萨科夫和里亚多夫一样，在这个小

组中占据一席领导地位。1884 年，由于李斯特的倡议，他在十六岁时写出的《第一交响曲》被列入魏玛音乐节演出节目，他在贝莱耶夫陪同之下来到魏玛同李斯特会见，就此，他的声名第一次传出国外。1888 年，格拉祖诺夫两次在俄罗斯交响音乐会指挥他自己的作品，此后，他经常参加指挥活动，大力宣传和普及俄罗斯交响音乐的古典名作和“新俄罗斯乐派”的作品。1889 年，在巴黎世界博览会举行的音乐会上，他亲自指挥演奏他的《第二交响曲》和交响诗《斯捷潘·拉辛》，从而确立了“新俄罗斯乐派”的真正胜利，也巩固了格拉祖诺夫在国外作为当代一名大作曲家的荣名。由于他多次出国进行成功的演出，后来，在 1907 年，英国的剑桥和牛津大学授予他名誉博士的学位。

1899 年，格拉祖诺夫应聘进彼得堡音乐学院教授配器等课程，同他老师里姆斯基-柯萨科夫一起担负教育青年音乐家的重任；在里姆斯基-柯萨科夫逝世之后，他成为里姆斯基-柯萨科夫学派最出色和最有权威的代表人物。1905 年，为了抗议皇家音乐协会的反动的官僚董事会解除里姆斯基-柯萨科夫在音乐学院的职务一事，他愤然辞去音乐学院教授职务。这时候，他在俄国革命事件的影响之下，改编了供合唱队和乐队使用的《伏尔加船夫曲》，并在进步学生为抗议当局对里姆斯基-柯萨科夫的迫害而筹备的一次演出中，指挥里姆斯基-柯萨科夫的歌剧《不死的卡舍》。同年年底，当学院争得独立延聘教授和选择院长等自决权后，格拉祖诺夫作为被选任的第一任院长重又回到彼得堡音乐学院任职，直到 1928 年为止。在这期间，尽管有一些心怀不满的教授在那里闹事、倾轧，甚至造成财务和其它方面的困难，他还是竭力在这困难而复杂的局面中勇敢地挑起这副重担，而且实现了他所预期的意愿和目的。伟大的十月社会主义革命之后，苏联政府为了表彰格拉祖诺夫四十年来的创作和其它方面的音乐活动，在 1922 年授予他共和国人民艺术家的光荣称号。1928 年，格拉祖诺夫因病赴法国就医，但是在国外的生活条件对他的医疗和休息并不怎么有利，1936 年 3 月 21 日他在巴黎辞世。

格拉祖诺夫是十九、二十世纪之交俄罗斯古典音乐的杰出代表

者之一，他的大多数作品的内容同俄罗斯史诗中宏伟、豪迈的勇士形象和祖国大自然的诗意情调保有密切的联系，它的音乐语言源自俄国民间歌曲，洋溢着健爽的乐观精神。格拉祖诺夫的创作涉及多种音乐体裁：他写出包括《雷蒙达》在内的三部舞剧、七篇弦乐四重奏曲和一篇弦乐五重奏曲，还有一些钢琴小品和浪漫曲、合唱曲等；鲍罗丁去世后，他在里姆斯基-柯萨科夫的通力合作下，续写完成鲍罗丁的歌剧《伊戈尔公爵》并根据回忆记下了这出歌剧的序曲和鲍罗丁的未完成的《第三交响曲》的两个乐章。但是，他首先是一位交响乐作曲家，他融会贯通了鲍罗丁和柴科夫斯基的创作中的俄罗斯民族交响乐传统，匠心独运地创造出一种新的风格。在交响音乐领域中，格拉祖诺夫最重视交响曲的创作。他的交响曲共有八部，《第一交响曲》到《第三交响曲》是他的早期作品，其中的《第三交响曲》和同在这一个时期创作的标题交响音乐作品《海》和《克里姆林宫》等，外表虽有效果，内容却存在着矛盾，构思复杂难解，为此，曾受到过里姆斯基-柯萨科夫的尖锐批评。《第四交响曲》到《第八交响曲》是他创作成熟时期的产物，这些作品格局宏伟，结构谨严，色彩富丽；其中的《第四交响曲》和《第七交响曲》以世态风俗性的描绘为主，《第八交响曲》具有史诗般宏伟的特点，心理刻划也更深刻、凝炼，最出色的一部要算是《第五交响曲》，其中的抒情的静观同波澜壮阔的场面都有淋漓尽致的体现。此外，他的《小提琴协奏曲》和两首钢琴协奏曲在他的交响音乐作品中也占有相当重要的地位，他的另一些管弦乐组曲、序曲和音画，有的描绘西方风土人情，有的弥漫着大自然的明朗气息，构思都很有趣。格拉祖诺夫作为一位交响音乐作曲家，实际上是在1906年在他创作《第八交响曲》时达到了炉火纯青的发展阶段，同时也完成了他的发展道路；从这时候开始，他虽然还活了三十年，但他从未再涉及这一方面的创作（他的《第九交响曲》虽在1910年构思，但只写出一个乐章的钢琴谱草稿）。

格拉祖诺夫的作品在苏联受到高度的推崇，他的一些优秀交响曲和舞剧，是音乐会和剧院经常上演的曲目。

第 四 交 响 曲
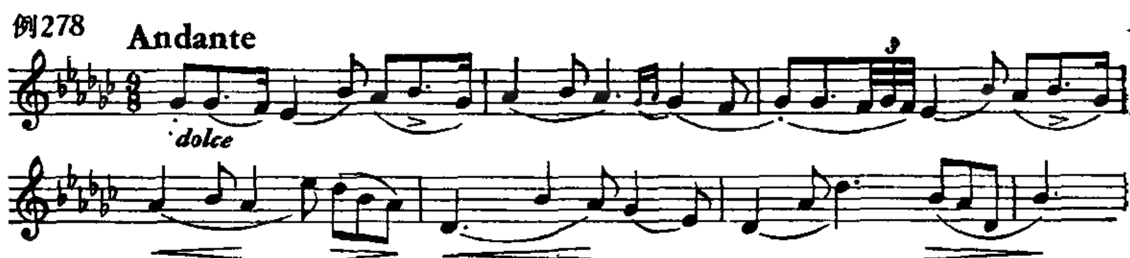
（^{b}E 大调　作品第 48 号）

格拉祖诺夫在经历过一阵复杂的、有时甚至是十分紊乱的探寻之后，终于在九十年代中期进入他的创作的成熟时期，这时候他接二连三写出的一些交响曲——《第四交响曲》（1893 年）、《第五交响曲》（1895 年）和《第六交响曲》（1896 年），素材鲜明，结构严整，技艺精湛，最能代表他的风格特征。
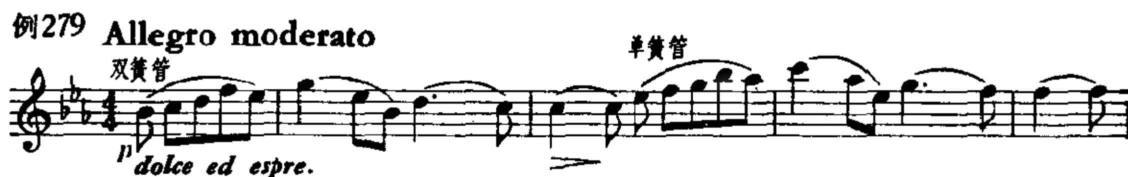
格拉祖诺夫的《第四交响曲》充满着明朗的诗意情调，音乐的形象鲜明如画，突出表现在以下两个虽不相同但互有联系的方面：一个是温柔静观的抒情诗形象，它是歌曲性的，具有沉思和善感的气质，常常同诗意的田园景色相联系，另一个则是民间节日宏伟的群众性场面，富丽豪华的行列；前者主要体现在色彩明朗的宁静抒情的第一乐章之中，后者则在于规模宏伟的节庆般欢乐的终曲。此外，还有一个诙谐性的形象，它典雅轻盈，有时象风俗性画面，有时则带有飘渺的幻想色彩。这三种形象虽有内在的相互联系，但在整部交响曲中主要却是用以相互对置。一般说来，这部交响曲的篇幅比较紧凑，它只有三个乐章。很可能，由于第一乐章已经有了一段行板的引子，乐章本身又是中庸速度，格拉祖诺夫就把慢板的乐章省略掉，然后又为最后乐章开始部分添加一小段慢速度的音乐。这部交响曲的前两个乐章都不长，色彩也较透明轻淡，整个重心移到最后乐章，在那里，前面乐章中的所有主题素材进行着各种对位的结合。值得注意的是，在《第四交响曲》中，复调发展手法的广泛使用，构成了他的交响曲的一个新的风格特征。例如在第一乐章中，模仿的复调手法就占有相当重要的地位，它那活跃而鲜明的声部进行和简洁的陈述方式，使整个乐章的思路得以保持畅通无阻。

第一乐章本身的结构也有些特别。乐章开始时有一段相当扩展的引子，它在乐章结束前又以尾声的面貌重现，从而把乐章本身环抱其中。这引子主题先由英国管奏出，它的音调和出奇的旋律进行，奇

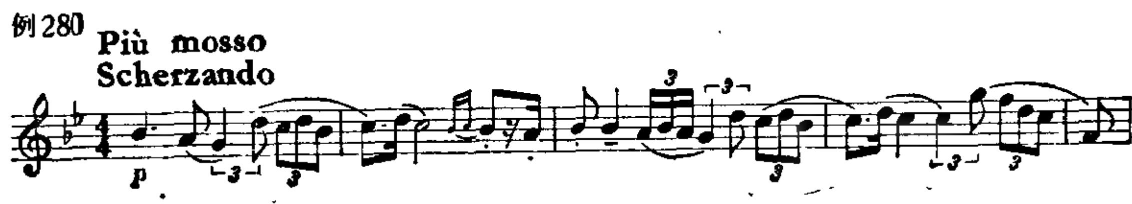
幻无常的节奏，带鼻音效果的音色，以及自由的宽广咏唱，分明带有东方的色彩：



这支旋律进行从容不迫，有点慵困之感，也有点悲戚，它严格保持在自然音列中的活动，也赋予主题一种特别单纯而稳定的情绪。这主题的第二次陈述几乎在整个乐队上，不过开始时，它比较柔和、谧静，由小提琴和长笛奏出，但它的背景逐渐活跃起来，伴奏中的流动音型在不同乐器间传递着，乐队的音响不断在增涨，并导入一个小高潮，然后又逐渐减弱，直接转入奏鸣曲形式呈示部的第一主题：
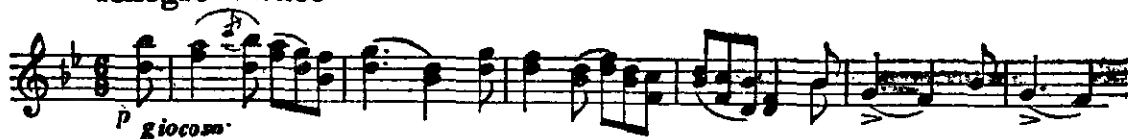


随着这第一主题的呈现，音乐也起了变化：它从缓慢悠扬转为快速活跃，凝神悲戚的情绪转为明朗的静观。不难看到，这主题的短促的乐句在不同乐器上反复传递，它变换着音区、声部和调性，按模仿的方式发展着。还有，伴随着这主题发展的活跃的节奏背景，也以其不间断的转动而使音乐的织体显得更加轻盈、活跃而齐整。这段音乐因木管乐器占优势的音色而具有一种俄罗斯气质的田园诗色彩。乐章的第二主题是引子主题的节奏不同的变体，它用弦乐器拨奏的和弦作为伴奏，就象是在歌手的拨弦乐器伴随之下的一首典雅轻快的东方舞曲：
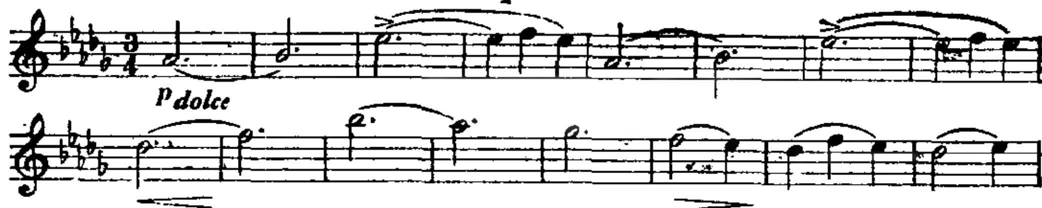


乐章的发展部直接从第二主题的进一步发展开始，在这里，乐章的两个主题相互策应、协同动作，引出一个个力度起伏的浪头，音乐比前更紧张、更不平静。但是，明朗的第一主题又以它原来的形貌重现了，这好象是在克服掉发展部的筹思、怀疑和不安之后，更有力和更鲜明地肯定乐章基本形象似的。乐章的再现部省略了原来的第二主题，而代之以引子主题的有所简化的再现。最后，第一主题开头的动机，象对过去的回忆一般在主调中结束这一乐章。总的说来，这一乐章的主题并不形成尖锐的对比，也没有紧张的发展，这同音乐的安宁、静观和抒情的特性是完全一致的。

第二乐章标明为诙谐曲，同样保有明朗的田园诗情调，它的基本主题是一支急速欢快的民间舞曲旋律，木管乐器占优势的音色和模仿风笛的五度持续低音效果，都强调出它的"乡村"色彩。不过，尽管这主题同前一乐章在音调方面存在着某些联系，但从它的节拍、节奏和音调上看，毕竟不象俄罗斯的民间舞曲，而更接近于法国的热情激昂而活跃的法兰多拉舞曲。因此，也有人认为这段音乐有点逸出于整部交响曲的形象氛围之外：
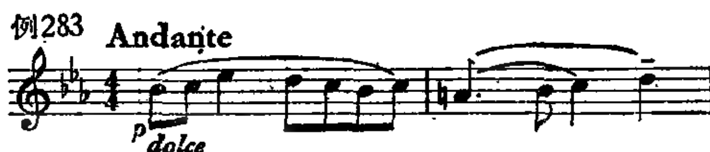


乐章中段是一首典雅而小巧的圆舞曲，它的旋律进行流畅而从容不迫，音响轻脆而又饱满，象是从美丽神幻的舞剧中摘取出来似的：
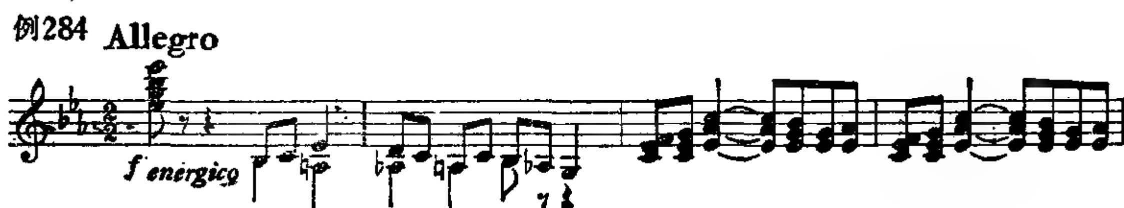


第三段基本上是第一段的反复，乐章结束时又可以听到圆舞曲

的一点回响，然后音乐宁静地在不觉间消逝。
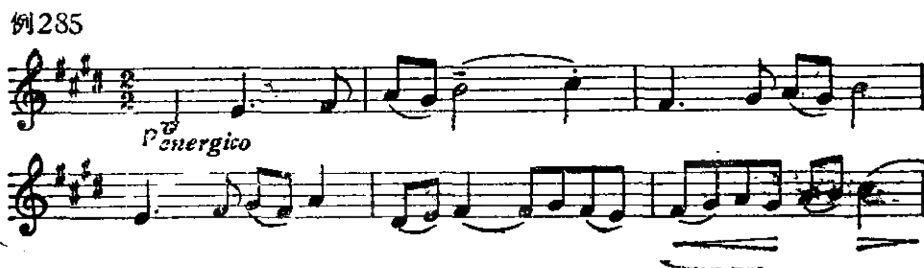
最后乐章不但规模宏伟，拥有众多的主题，音乐的手法也较为多样，包括变奏和繁复的复调写作等等，可以说是前面两个乐章的发展的综合和总结。不过，如果仔细观察也不难发现，乐章中的基本主题素材之间又互有联系，基本上同出一源。乐章从一段慢速度的引子开始，它的主题是一个两小节的乐句，很象民间一种召唤音调，它的进行缓慢如歌，小提琴的颤动式伴奏为它提供的是一个不稳定的和声背景，它本身的每一次反复又都结束在不稳定音上，这就使它显得更有特点：
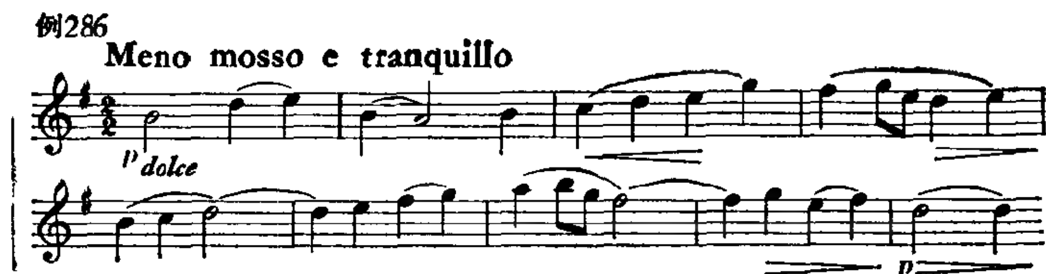


但是突然，小号和法国号的响亮的呼应打断了原来宁静的进行，它以强有力的庄严气氛使音乐过渡到乐章本体。现在出现的是辉煌的行列，它的进行曲式的主题显然是从引子主题衍化出来的：



这个主题的陈述带有粗重厚实的特点，它的无尽反复表达出节庆和骁勇的气氛并逐渐导入高潮。乐章的连接段是一支急剧上跃的号角合奏主题，它实际上也是乐章的基本主题的一个补充：



至于乐章的第二主题则更宽广如歌，它的反复还为一些典雅的衬腔所丰富，显而易见，它同连接段主题实际上只是同一素材的不同排列而已：



在乐章的发展部中，包括前两个乐章在内的所有的主题进行着各种变奏和结合：开头出现的是本乐章的引子主题，但这时它位于低音区（长号），步履维艰，原先小提琴的伴奏音型也变得几乎不可复识。随后是这同一主题的另一次轻快典雅的新变形，用卡农的手法陈述，带有幽默的效果，接近于诙谐曲的特点。音乐的进一步发展引出了一系列力度的起伏，乐章的第一主题和连接段主题中的个别动机，同引子的主题在这里轮流交替或相互结合，第二乐章和第一乐章的第二主题也相继出现。总的看来，这发展部好象是一幅民间节日的画面，在人群中有时浮现出个别富有特点的形象，但一忽儿又消失了。在再现部中，可以看到连接段主题同第二主题的结合，但得到更多发展的却是第一主题；在宛如第二个发展部的结尾处，第一乐章的第一和第二主题也同样结合在一起。这时候，第二主题位于低声部，节奏大为放宽。最后一段尾声以乐章的第一主题为基础，在这里，节庆的情绪达到最高峰，富丽堂皇的音调把这生动的画面引入辉煌的结束。

《第四交响曲》的音乐体现了生活的明朗的一面，从人民生活中汲取力量以克服前进道路中的犹豫和怀疑，这是全曲构思的中心，格拉祖诺夫后来在他的《第五交响曲》中用另一种方式体现的也是这一个中心内容。
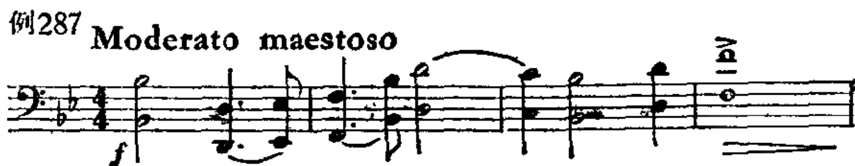
第五交响曲

（♭B大调　作品第55号）

这部交响曲贯串着一种刚勇、坚定和乐观的情调，充满着生活的欢乐的感情；作品的结构均衡匀称，它的音乐形象和音调气质具有鲜明的民族色彩。同《第四交响曲》不一样，这里没有贯串全曲的统一乐思，每一个乐章的音乐素材互不关联，各有其完整和独立的形貌，整个作品的统一并不取决于主题和音调上的直接联系，而是通过各个乐章所共有的明朗而乐观的基本情绪而获得的；换句话说，这部作品以个别独立的形象或画面的对置为基础，但这一系列性质不同的形象又结合成一个有机的统一体。
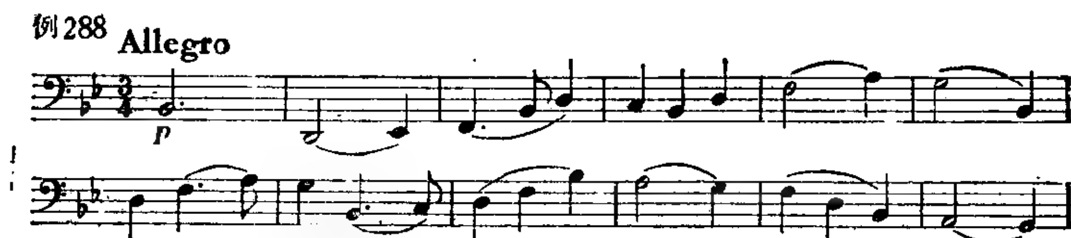
第一乐章充满着昂扬、庄严的激情，有着大量的号声音调；这一乐章基本上是单主题结构，它的所有的重要主题素材，都是从引子中一个四小节的乐句引伸出来的：

例287
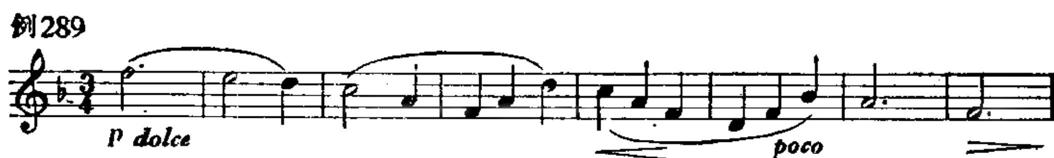


这个强有力的乐句由低音木管乐器、铜管乐器与弦乐器齐奏奏出，具有号角齐鸣的特征，这在浪漫主义音乐艺术中常常用来作为战斗号召的象征，但是在这里，它那宽广、流畅而从容不迫的进行速度，以及近于中性的混合音色的浓厚音响，缓和了这一主题所拥有的实际威力，使它同时兼备一种凝神沉思的神情，因此也有人把这一主题解释为大自然从冬日睡梦中的苏醒。随后在木管乐器上出现一些轻快的呼应，作为对最初这一段强有力的旋律的回答；类此的齐奏及其答句重又反复出现之后，音乐便从容地展开，它的主题音调在各个不同的声部中进行着多种多样的结合，好象不断在聚积力量，情绪在不断增涨。在这段引子中可以明显地看到格拉祖诺夫发展主题的高超技巧：他从音乐的进程中孕育出乐章第一主题的雏型，并使它同引子

主题的原型交织在一起。现在，在力度急剧增涨的同时，速度也转快了，这时出现的乐章第一主题实际上完全是引子主题的一个变形。不过，它的三拍子的节拍和不停摇摆的背景使它带有另一种风俗性的形貌，象是一支典雅灵活的舞曲：



这个主题先后出现两次，第一次音响轻弱，由大管和低音弦乐器奏出，双簧管和第一小提琴移高八度进行卡农式的反复，第二次由木管乐器和大部分弦乐器强有力地奏出，并由铜管乐器进行卡农式的呼应。这个主题以主三和弦的分解跳跃进行为基础，它在灵活之中又保持着均衡，典雅之中又含有宏伟。随后，这一主题用划分出的个别动机以进行变奏，即通过压缩、扩展，或变换音调，或使之相互结合等手法而发展；后来它的第三次呈现，构成了进入第二主题之前的连接段，这时候它以号角合奏的全新面貌出现，由于结合进法国号的音响，很象是一种“狩猎音乐”。乐章第二主题的旋律有下行的倾向，它温存柔顺，又明朗昂扬，且富于歌唱性，它的调性色彩似乎游离于大调与小调之间。从外表上看，这主题的略带忧郁的神态也好象带来了一些对比性的因素，但这非但没有妨碍呈示部的总的情绪，相反地，它更象是第一主题的补充，因为它的曲调进行，分明同前者保持着深刻的血缘联系：
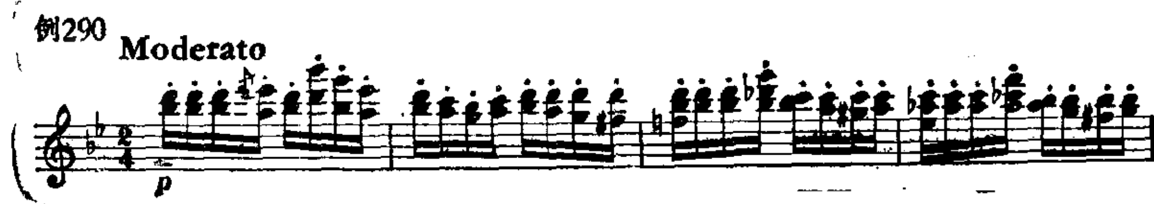


在呈示部的结尾段中，乐章的两个主题还按二重对位的方式结合在一起，因此，可以说，这呈示部并没有构成尖锐的或者紧张的矛盾冲突，而是以同一个主题的不同变幻为基础；它借助于不同的笔法

和乐队色彩手法，使音乐呈示和变换着它那富有表情的特性，唤起了各种不同的风俗性画面的联想，包括行列、舞蹈、号角合奏和歌唱等等。乐章的发展部是所有主题的匀称而合乎逻辑的综合发展，它的结构同鲍罗丁的《勇士》交响曲第一乐章的发展部颇为相似。不过，鲍罗丁的发展部满是毅力和热潮的急剧迸发，从而把乐章的基本形象引入高潮；而在这里，音乐的发展虽然比呈示部稍有不安和紧张的感觉，但音乐的进行依然平和、流畅，并没有急剧、陡然的变化，结果反而使主题之间更为相近。发展部的前半部分发展乐章的第一主题，它连续三次以不同形貌出现，基本上都保持卡农的笔法：第一次在低音区，它的节奏放宽，气势宏伟而且庄严，第二次移入高音区，主要是变换连接段的节奏，第三次历时较短，转化为节奏急促的不间断的音型，所有这三次反复由于调性按半音关系递升，音区也自低而高，使音乐的发展形成一定的紧张度。后半部分是发展部的中心段落，主要发展第二主题的抒情因素，在这里，节奏逐渐收紧，音量随之增强，音区也全扩及，力度效果有增涨的趋势，但音乐的发展依然平顺、从容，并不产生内在真正的紧张度。乐章的再现部基本上是呈示部的依序反复，并没有实质上的新发展；这里的第一主题有所压缩，但它比前更坚定、更饱满。最后，在尾声中，乐章的两个主题的对位结合，既加强了二者密不可分的联系，又充分肯定了生活的欢乐感情及其和谐的美。

第二乐章是一首诙谐曲，它那轻快和断续的音型、位于高音区的木管乐器断奏，以及弦乐器拨奏的嘁嘁喳喳的音响，从而使人想到某些出奇的幻想形象——这在格拉祖诺夫的舞剧音乐中，或者在浪漫主义作曲家的器乐诙谐曲中常可看到，例如，它的主题就同门德尔松的《仲夏夜之梦》中著名的诙谐曲十分相近：
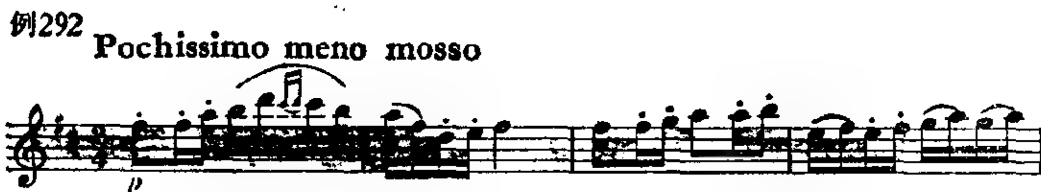
例290



这里满布着戏谑而狡狯的气氛，明朗而透明的色彩显得有点阴郁和凉冷（这使它有别于《第四交响曲》的诙谐曲），其中可以听到很多属于俄罗斯的典型音调，例如随后出现的一个粗犷有力的主题就是这样，它所带有的强烈沉重的节奏重音，有如稍嫌笨拙的舞步似的：
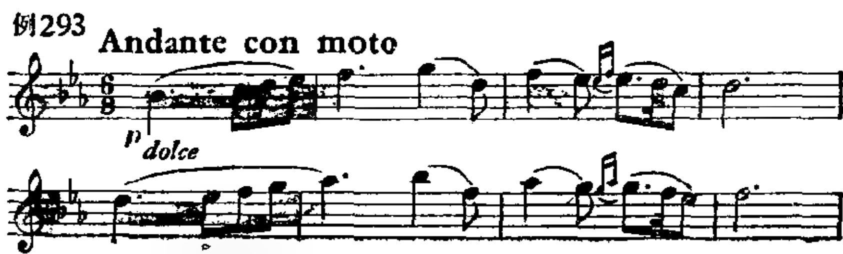


乐章中段出现一个明朗的田园诗般的场面，这里的速度显然有所减慢，出现了一个旋律更加流畅的主题，这是具有俄罗斯舞曲风格的曲调，它同时保持着原有的轻盈活跃的乐队色彩，显得特别典雅、亲切。这段音乐在某些方面同里亚多夫的《八首俄罗斯民歌》中《我和小蚊子跳舞》一曲的形象十分相近；用阿萨菲耶夫的话说，它“给人的印象宛如晦暗的天气中忽然露出太阳一般”：



乐章的第三段重复第一段的音乐，最后，在尾声中，在一瞬之间象回忆一般出现了中段愉快的小歌曲的动机，但是立即又呈现出神秘的簌簌声，音乐象一袅轻烟似地飞逝了。
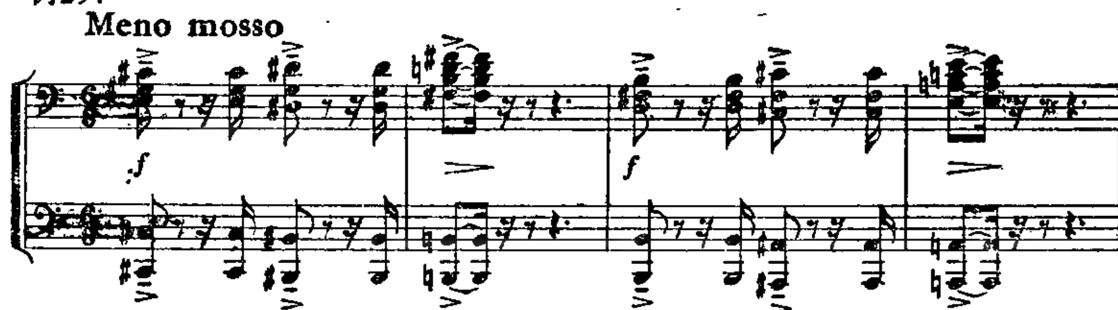
第三乐章带有明朗和静观的诗意情调，它的旋律富于歌唱性并具有宽广的气息。乐章开始时小提琴从引子的深处引出一支浪漫曲



式的旋律，它的进行平稳安谧，全神贯注。很快地在这旋律的陈述中情绪变得稍微激奋和紧张，并即导入单簧管奏出的基本主题，它饰有一点悲戚的色调(见例 293)。

这个主题的级进音调及其一系列上行模进，使它的发展形成了不间断的、浪潮起伏般的旋律线和高涨的情绪，不过它依然保持住原来的均衡和静观这些特点。只是在乐章中段，当长号的阴暗的朗诵式和弦乐句两次闯入时，这一乐章的明朗平静的情绪才被这劫运的严厉而不祥的警告所打断，人们的视线好象一时给乌云遮住似的：
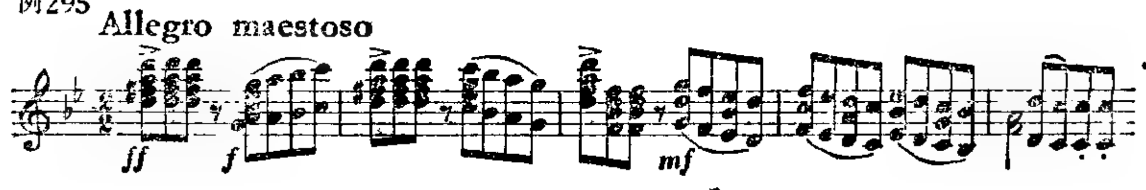
例294



但是这仅只是片刻的乌云，每当它呈现之后，便有另一个明朗温存的形象在小提琴上接踵而至，这个新主题同乐章的基本主题明显相似，只不过把原来的向上进行改为下行、大调换成小调而已。暗云很快地消失了，在乐章第三段和尾声中，它甚至没能留下一点痕迹，中段抒情的旋律安谧地结束这一抒情乐章。

最后乐章的篇幅在整部作品中虽然不太突出，但它依然以其宏伟的结构、勇武的英雄性格以及严整的史诗形象而留给人们深刻的印象；由于这一乐章具有较大的分量，因此，也可以说它是整个作品的重心所在，同时又是全曲的概括和总结。乐章由全乐队爆发出的喧闹的宣告开始，这是节日的行列，人群的娱乐和民间的舞蹈，充满着勇武、乐观和漫无节制的欢乐；这支近似引子的旋律很快地便引出回旋奏鸣曲式的基本主题，它好象从群舞中分出的一组组舞蹈者，此
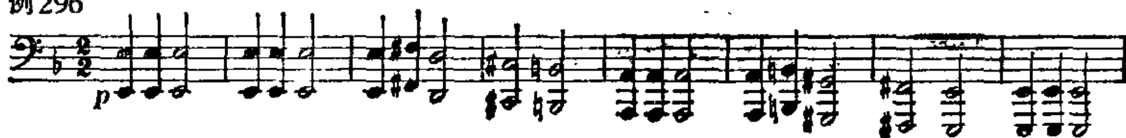
例295



呼彼应地进行着俄罗斯民间轮舞游戏，其中甚至可以明显听到舞蹈者踩步的响声似的(见例 295)。
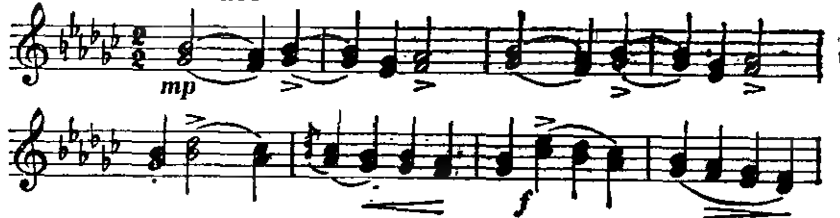
随后重又出现乐队的全奏，又象是节日的群舞，这时候的旋律进行，在其明快的节奏上好象是基本主题的一次变形。在这表现欢乐歌舞的音乐画面中，还出现一个新的音乐形象(可以看作奏鸣曲形式的第二主题或者回旋曲的一个插段)，它那不平顺的旋律进行和它所具有的幽默性格，很容易令人想到丑角的表演。这时候，旋律交由个别乐器演奏，它在几次反复时音响由弱到强，而乐队则时常爆发出模仿观众报以的一阵阵笑声：

例296



接下，在乐章的发展部，或者说在乐章中段的一处穿插，又出现一支新的旋律，它的节奏矫健，但依然是舞曲性的：

例297



乐章的所有这些主题毫不拘束地一个个呈现，到处可以感到俄罗斯舞蹈歌曲的音调和节奏。这首终曲承继了鲍罗丁的《勇士》交响曲最后乐章的发展线索，它以民间节日的欢乐画面和豪勇气氛结束这部交响曲。

第七交响曲

(F大调　作品第77号)

格拉祖诺夫在二十世纪初创作的最后两部交响曲——《第七交响曲》和《第八交响曲》，保留了他在上一世纪九十年代的交响乐创作

中已经有过完整而成熟的体现的那些乐观而真实的形象氛围和写作手法，同时又具有一些新的特点；它的风格更为严密、拘谨，有时甚至有点抽象，而其作曲技巧、特别是复调手法之纯熟，尤其令人赞叹不已。同他的其它交响曲相比较，《第七交响曲》要算是小型和近于室内性的一部。这部交响曲时常被称为俄罗斯的“田园”交响曲，这主要牵涉到其中的第一和第三乐章；因为在这两个乐章中音乐的色彩特别安谧、清新，其中的主题的形貌又大都接近于“乡村”的器乐曲调，再加上它的调性用的又是贝多芬《田园交响曲》所采用的F大调的缘故。《第七交响曲》的形式完美易解，但其音乐形象发展的进程却较为复杂；换句话说，其中最复杂的复调写作都是通过极为单纯的方式体现出来的，因此这部交响曲一直成为最通俗易解的作品之一。
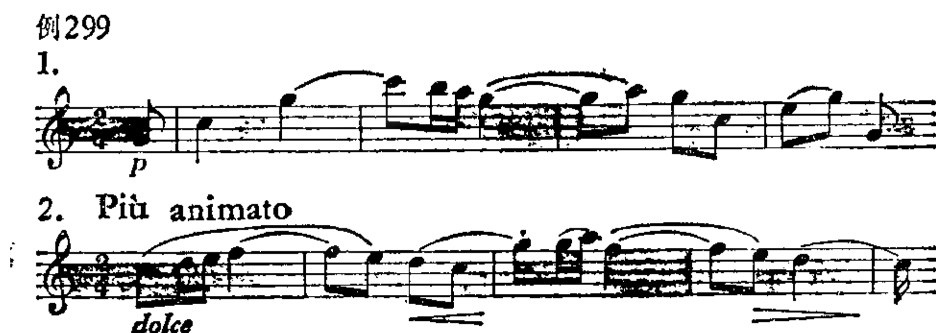
这部交响曲的第一乐章模拟古典音乐的风格，它比作者所有交响曲的第一乐章都来得轻巧而简洁，贯串着明朗的“春日”色彩、大自然的田园诗气氛和轻快欢乐的情绪；这里没有主题发展的鲜明对比，也没有复杂的变奏或复调交织。这里的众多主题，并非宽广的歌曲性旋律，而是一些近似民间器乐演奏的简短明快的曲调，它们象轻快的“轮舞”音乐一个接着一个在听者面前呈现，彼此之间互为补充，有时后一主题甚至还象是从前一主题滋生出来似的——就是这样，主题之间的近似促成了全乐章的有机统一。这一乐章用奏鸣曲形式写成，但结合进回旋曲和变奏曲的一些因素，乐章的第一主题包含着两个旋律，其中第一个象是牧笛的晶莹、清澈的声调，它的每次呈现都有回声相伴（当双簧管吹奏时，大管回应着它，而当长笛吹奏时则由单簧管作答），这一支旋律甚至贯串着全曲所有乐章：

例298 Allegro moderato

1. 双簧管 大管 *p*

2. *p dolce*
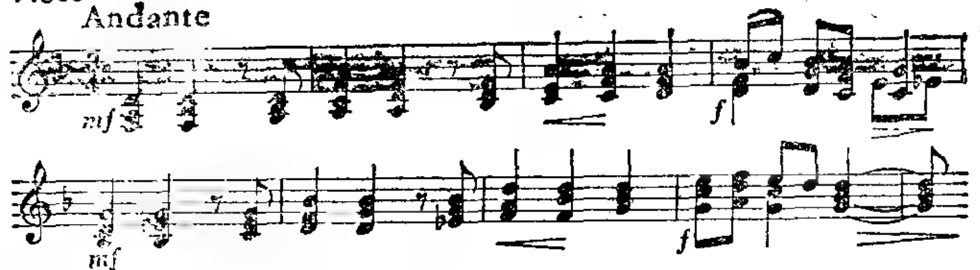
乐章的第二主题用一个小停顿（G．P）同第一主题截然分隔开，但是这并没有打断音乐的流畅进行。这里的第二主题依然含有两个旋律，其中的第一个旋律仿佛就是第一主题的第一个旋律的节奏有所扩展的反向进行，值得注意的是全乐章所有主题几乎都可以看到类此的节奏型：



第一乐章中所有这些基本的音乐形象，都以其纯朴和稚气而引人注意，它的进行活跃、轻快而典雅，且带有青春的热情奋激的气质。乐章的发展部带有分节歌的特点，好象展示欢乐轮舞的音乐画面，其中两个主题素材的三次简短反复，又象是领唱和叠唱的关系一样。最后，在再现部中，第一主题用平行三度进行的方式表达，它的混合音色显得有点沉重；后来，它还同第二主题的一支旋律进行复调的结合。最后，音乐重又回到基本的音乐形象中来，整个乐章以远方传来的双簧管和大管的呼应作为结束。
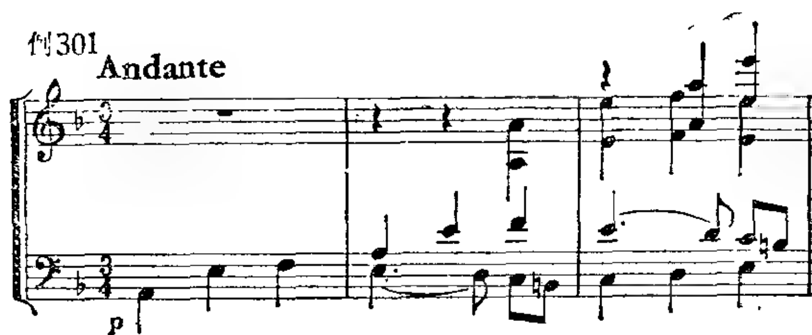
第二乐章具有静观、唯理的特点，同前后乐章形成尖锐的对比。这一乐章以一个d小调基本主题的变奏发展为基础，其中穿插的一些独立的新主题，则象是回旋曲形式中的插段或奏鸣曲形式中的对比性段落。乐章的基本主题严峻、庄严、有力，且深具戏剧性，用铜管乐器的均匀、沉重的和弦来表达，它的色彩特别阴暗，好象是描绘一队缓慢前进的葬礼行列。继主题的第一次陈述之后，出现两次对位式的变奏，这时候，主题本身的形貌保持不变，只是变换着乐队的色彩和笔法，并用一些对位性的衬腔和音型作为补充；它那哀悼和不安的音调不断增涨，达到相当紧张的程度，但是音乐并不减失其庄严的力量：

例300
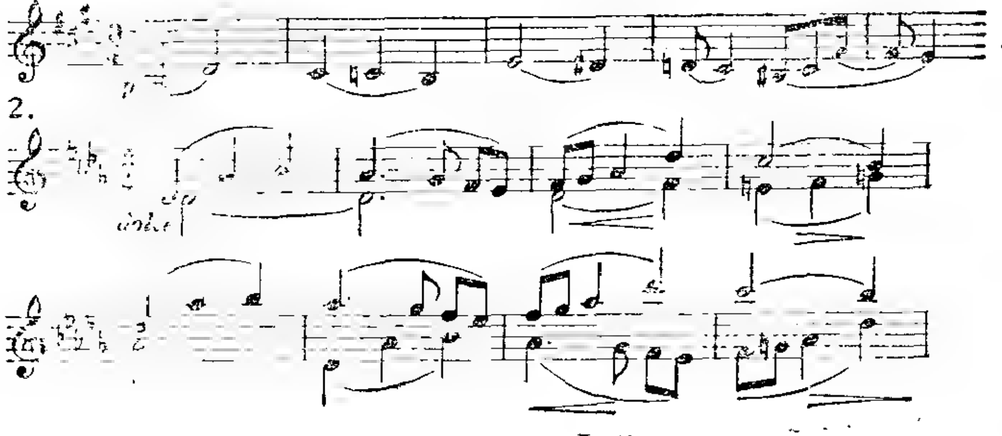


乐章的连接段是一个独立的新主题，它按卡农的形式陈述，是通向A大调的第二主题之间的一个纽带：

例301



乐章的第二主题，或者说乐章的中段包含有两支抒情的旋律，第一支用复调写成，即所谓赋格段，它那充满沉思和痛苦的旋律进行、半音阶的衬腔，以及乐队的管风琴音响效果，都加深了它那诚挚动人的特色。第二支抒情旋律则别有另番气质，在这里，我们首先看到的是它的个别音调的先现，待到由它掀起的紧张情绪逐渐和缓、乐队的
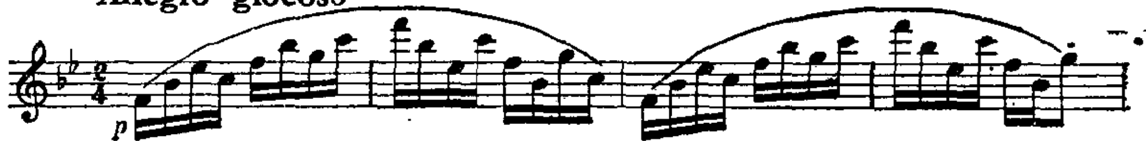
例302



音响渐次消退时，在竖琴的流畅的背景上，才传出了单簧管和中提琴的宽广的歌曲性旋律，就象是十九世纪时常用钢琴或竖琴伴奏的浪漫曲二重唱似的，不过在这里既没有感伤的阴影，也没有沙龙的情调，它单纯而严肃，充满深刻动人的感情(见例302)。

格拉祖诺夫在这里广泛运用密接和应的手法来发展这抒情主题，但是不多久，这抒情主题就被乐章的第一主题驱走。这时候，这严峻而戏剧性的主题，在定音鼓的不安搏动的背景衬托之下，显得更加晦暗。后来，夹杂其间出现过抒情主题的一些个别因素，这才使力度逐渐减弱，情绪转趋平静。最后，这一乐章在竖琴的明朗的大调和弦中结束，情绪安宁而谧静。

第三乐章——诙谐曲，重又把听者引回到朴实自然的乡村生活的生动画面中来。象第一乐章那样，格拉祖诺夫在这里还是运用众多富于民间音乐气质的主题，使它们在回旋奏鸣曲式结构之中相互对置；这些主题性格各异，多半比较简短，但轮廓鲜明。乐章的基本主题是长笛独奏的一个快速度的装饰音型，基本上由四度和五度音程组成，它在重叠四度的和弦背景上飞翔，十分轻盈而戏谑。这主题旋律分明是在模仿民间的器乐演奏，它的回声此起彼落，带有一种轻佻的欢乐情调；它在乐章中屡次呈现，就象是分节歌中的副歌一般：
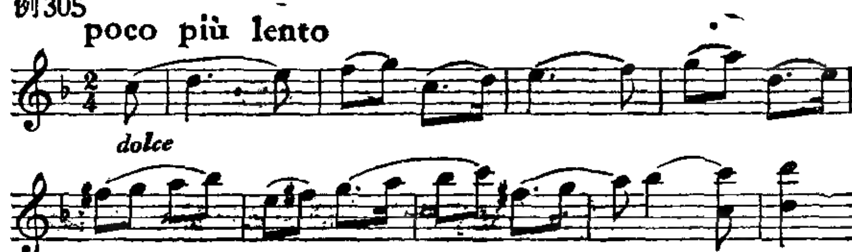


在乐章的第二主题出现之前先有一段穿插，这是法国号和小号奏出的一支宏伟、庄严的歌调，它严格用和弦的方式表达，而其简单的背景(低音弦乐器)则保持四度的和声进行，好象在欢乐的节日中突然出现一队道貌岸然的宗教行列似的——这支歌调在这里只出现一次，但在最后乐章，我们还可以看到它在乐队中得到了光辉华丽的体现：

例304
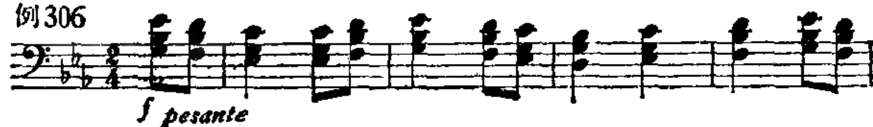


乐章的第二主题先由独奏双簧管奏出，然后还结合进短笛和小提琴一起复奏，这主题旋律更加流畅如歌，是一个温柔的幻想性形象：

例305



乐章的第三主题是一首沉重的进行曲，它很接近于前面出现过的那一支庄重宏伟的歌调，也很容易令人联想到里姆斯基-柯萨科夫的一些歌剧中的幽默形象，它的进行同整个乐章的轻盈飞跃形成了鲜明的对比：

例306



最后乐章，象格拉祖诺夫的其它作品常可见到的那样，带有史诗的特点。第一乐章的明朗的田园风味，第二乐章的严峻的节奏和感人的抒情诗，第三乐章的机灵的戏谑和幽默，在这篇幅庞大的终曲中全都综合在一起，从而使这最后乐章成为整部作品的交响发展的总结。

终曲的史诗特点，在乐章开始时便由一个独立的新主题奠立基调，这个宏伟的旋律具有勇士的气质，富于俄罗斯的民族色彩，用强

有力的齐奏来体现，它的音调同第二乐章的基本主题有点接近，但这里表达的是民间节日行列的形象：



这是乐章的第一主题，在全乐章中起着很大的作用；它象一种独特的固定低音音型，把这一乐章中众多的主题素材牢牢地结合在一起，而当它同其它一些主题进行对位的结合时，它多半退居第二位，作为音乐的背景。在这勇士般的基本主题的影响之下，前面几个乐章中的那些主题在这里重现时多半改变了它原来的形貌。例如，在第三乐章中并没有得到充分发展的一个温柔的幻想般的曲调，在这里成为乐章的第二主题，它现在酿成了全乐章最明朗抒情的气氛。又如，在发展部的高潮时刻，第二乐章的严峻主题的出现成为最戏剧性的表现，而在它那紧张、阴暗的音响中（低音弦乐器、大号、低音长号和大管），还结合进其它乐章的一些我们已经熟知的主题。还有，第一乐章的欢愉无虑的曲调，现在在小号的强有力的近于悲剧性的吼叫中则变得几乎不可复识了——它在弦乐器不安的进行中，完全失去童稚和欢乐的特性，变成严肃而悲悼。在这一乐章中，作者广泛采用对位的各种手法，使各种不同的音乐主题相对置，使得音乐的形象具有多方面的意义和效果；象这样的对位和变奏发展的结合，在这里有时甚至是三个或者四个不同的主题同时交织在一起。在乐章开始时已经可以看到类此的情况，但在发展部和尾声中显得特别突出。乐曲结束时，完全是对民间欢乐的热烈颂赞。这里，在全乐队的庄严音响中，混杂着各个不同主题的回响，还有快乐的欢呼和人群的喧闹、进行曲的均匀节奏和节日的钟声与号角合奏。最后，为了强调史诗的特点，在结尾的一系列强烈的和弦之后，稍一停顿，全乐队便强有力地齐奏奏出沉重而雄壮的第一主题，作为全曲的辉煌结束。

第八交响曲
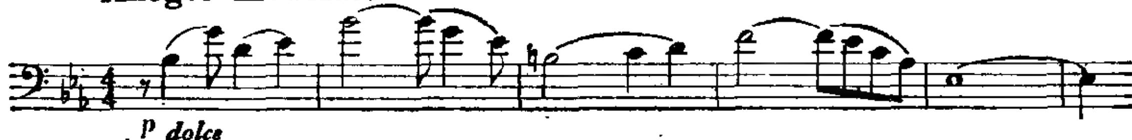
（$^{\flat}$E 大调　作品第 83 号）

格拉祖诺夫的最后一部交响曲——《第八交响曲》的创作历程较长：早在 1902 年冬天当《第七交响曲》刚一脱稿，他便开始孕育这部作品的构思，一直到 1906 年秋才全部写出。
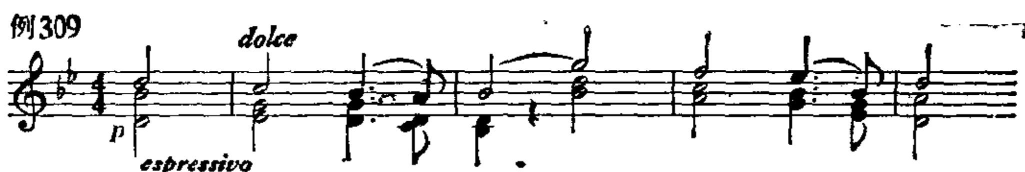
《第八交响曲》是在作者一生创作生活中的重要时刻，一般地说，同时也是俄罗斯音乐文化发展的重要时刻产生的。1905 年俄国革命席卷全国的浪潮，必然会在当代作曲家的创作中找到反映。这时候，里姆斯基-柯萨科夫继续写作他早先计划中的歌剧《斯捷潘·拉辛》，而格拉祖诺夫则在一场重病初愈之后立即抓紧把他这部交响曲写出。由于他当时站在进步社会运动一边，他的这部作品虽然同 1905 年革命事件没有直接联系，但是可以说，其中个别形象同对这些事件的印象，包括渴望解放和紧张的期待等情绪还是有关系的。例如，第一乐章中的号角合奏音调所传出的英勇号召，以及第二乐章类似严峻的葬礼行列等是。在《第八交响曲》中，几乎没有那种富于民间特点的风俗性因素，同作者的前几部交响曲相比较，作者在这里只是力图深化内在的心理体验和加强情绪的对比，其中悲痛的情绪有时达到了极为紧张的程度；相应地，这部作品在探索新的形象和音乐表现手法方面也出现过一些新的特征。《第八交响曲》在某种意义上可以说是作者二十五年来在交响乐领域的创作探索的一份总结。

严峻、悲壮而宏伟的《第八交响曲》，贯串着一种深刻、集中的沉思音调，它的音乐语言带有紧张的戏剧性特征，整个作品显得格外沉重而偏重于理性，即使是诙谐曲乐章也是如此。第一乐章充满着力量、光辉、庄严的音响和号声的召唤，具有抒情史诗的特点，但在其史诗式的叙述中又显出凝神的深思，诚挚而温暖的抒情之中又饱含一种激越的热情。这一乐章的基本情绪一开始便由第一主题确立下来——这是一个庄严有力的旋律，类似一种强力的号召，它象是概括整部作品的“卷首提要”，贯串着整个乐章，以至于整部作品；换句话

说，它是第一乐章的内容的核心，而第二乐章的深刻的悲痛、第三乐章的不安的警觉和最后乐章的严肃的庆典，都是从它引伸出来的。就是这样，整部作品的各个乐章通过这一个统一的主题发展而有机地联结在一起：
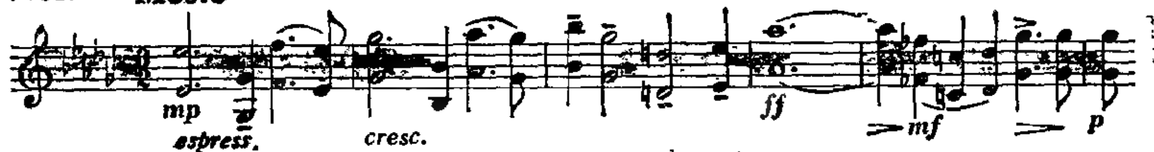


这个以号声合奏为基础的第一主题在主三和弦中的阔步进行，在持续低音(主音)与弦乐器平稳摆动的音型背景的陪衬之下，显得十分宏伟而泰然，完全是一个英雄性的形象。但是，这一主题的富于表情的形貌分明又具有二重性格：它所采用的混合音色(大管同法国号，单簧管同小号，长笛同小提琴相结合)，缓和了原来宏伟有力的叙述；它在第三小节中出现的变化音(属音升高半音)，打破了原来安然无翳的进行；它的进行速度减慢，和声伴奏胶滞，号声的音调开始带有悲壮的朗诵性，所有这一切，好象在号召行动之后出现沉思，甚或怀疑和踌躇的时刻。可以说，在乐章的这一基本主题之中已经隐含着基本的戏剧性冲突。同格拉祖诺夫的交响曲呈示部的一般结构不同，这里的连接段自成独立的一个段落，它虽然取材于基本主题的旋律，但是音响却完全两样，原来那流畅柔和的六度音程的进行，现在为七度音程的激越音调所代替，然后继之出现的是半音进行的飞腾，它的色彩阴暗、凶兆和险恶，象强忍的叹息一般，属于悲痛的形象，同时它又是慢板乐章的悲剧性形象的先现。乐章的第二主题以其宽广的旋律和抒情浪漫曲的气质同前一主题相对置，但是，由于乐章的基本主题在这时候仍然没有消失，而只是在中间的声部充当对位化的背景，因此，实际上这一乐章也可以说是单主题的结构。一般说来，乐章的这第二主题是一个抒情的形象，但它逐渐具有热情奋发的特征，它的节奏屡行变换，把向上的进行倒置，并达到一个有力的高潮：
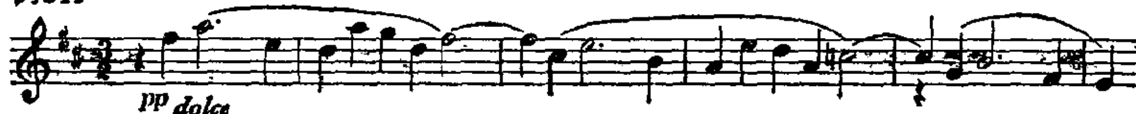


呈示部的结尾段又是号角合奏式的第一主题在起主导作用，不过这时候，它已经失去原来宏伟而安然的色调，具有激动不已的戏剧性特征；在它不同变形的对位交织中，高声部的小提琴和中提琴的音响畏怯而犹豫，而低声部的低音弦乐器，则阴暗而逼人。由于整个呈示部富有戏剧性的对比，基本主题素材又有着丰富多样的刷新，已经具有发展的特征，因此乐章的发展部相应地也就比较紧凑；这发展部从基本主题的简短有力的赋格段开始（在小调），然后进入自由的对位发展，在这里同样可以看到混合音色的运用，主题有时在中提琴、大提琴同大管声部出现，有时在中提琴、小提琴同单簧管声部，有时在小提琴同双簧管声部，最后则转到低音弦乐器同低音长号和大管声部。乐章的再现部从铜管乐器合奏开始，乐章的基本主题的再现由于在发展部中先有准备，它的节奏放宽，显得特别宏伟堂皇，形成全乐章的最高潮。乐章的尾声相当扩展，但是，在这里，在毅力长时间的聚积和进逼之后，现在已经渐趋衰退，基本主题素材慢慢地消失了，只剩下定音鼓的一阵不安的敲击，好象在预示下一阶段的悲剧似的。

格拉祖诺夫的《第八交响曲》所特有的一种悲剧性情绪，在第二乐章中表现得最鲜明有力；作者把这一乐章标明为"mesto"，就是为的强调表明它所具有的悲痛和哀悼的色彩。听这一乐章的音乐时，很自然地令人想到那庄严而阴森的葬礼行列，因为从引子中的严峻而均匀的节奏中，好象就已经可以听到人们缓慢移动的艰重步调似的，其中弦乐器上简短但可畏的倚音列以及冷酷的强力和弦，都特别强调出音乐的不祥的悲剧性气氛，前者犹如一种沉重的叹息，后者则象是不可抗拒的劫数的力量一般。随后，这些艰重难忍的叹息音调，经过较长时间的酝酿，终于塑成了乐章的基本主题：



这是一个很不平顺的旋律，它在大小六度和减四度音程之间的升降和力度的骤然起落，都使它显得特别不稳定，具有一种戏剧性的悲痛的特点。这主题本身比较简短，在这种情况之下，作者往往利用其中的个别因素，借助于模进或模仿而加以发展；那些冷酷的节奏型暂时藏匿不见了，音乐的进行有点象悲戚的独白。乐章中段出现明朗的形象，这是一个大调的主题，充满凝神的沉思，它在木管乐器的轮番交替中比较平静而安谧地进行，纯朴、崇高而富于诗意。但是，由于那些不祥的倚音列和逼人的节奏紧紧纠缠着它，从而又使它不断激动起来，在紧张的时刻它就同第一主题结合在一起：
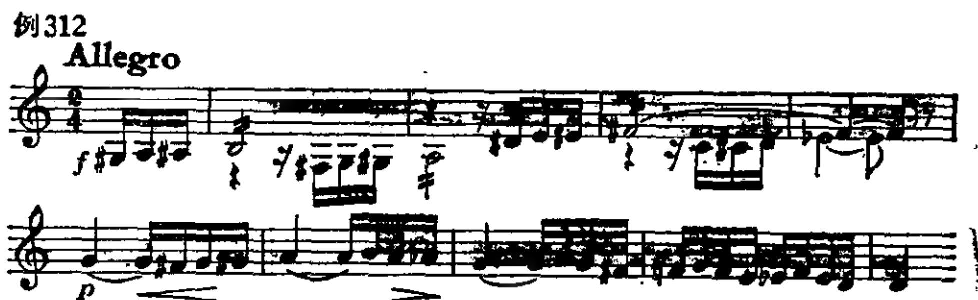


当第一主题再现时，由于有着叹息音调的衬腔相伴，音乐达到了深具悲剧性的瞬间。至于第二主题再现时，它那抒情的形象不但未能克服这压抑的气氛，相反地还屈从于它，完全失去它原有的明朗的特点。乐章的尾声是悲剧性情绪的最后一次迸发，然后，音乐渐次静息下去，只是到最后一刻才又听到那不祥的和弦的几声轰鸣。

第三乐章是一首诙谐曲，它那浩大的篇幅、独特的内容和神秘阴暗的色彩，在格拉祖诺夫的同类作品中都比较罕见；这里没有惯常的那种温柔可亲的幽默，而是不安的警觉，这里没有温存的微笑，而是一些轮廓模糊、难以捉摸的离奇形象。一般说来，这首诙谐曲同整部交响曲的构思并不相协调，它有悖于第一乐章的史诗般的宏伟和第二乐章的深刻的悲痛；它那神秘的幻想形象，好象是一种魔力闯入人们的欢乐与痛苦的感情世界似的。这一乐章有两个基本的主题素材，它们相互交替、变奏，组成了这一乐章的自由形式。第一个主题几乎
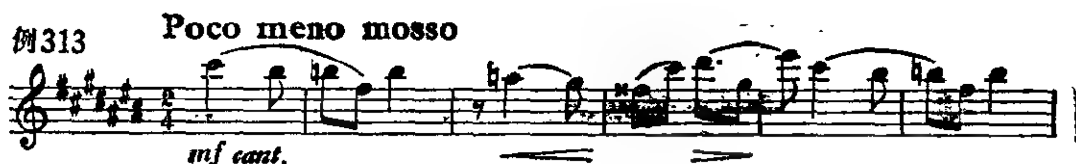
始终贯串全曲，它那半音进行，曲折、光滑而活跃，象一阵令人头晕目眩的旋风——狂暴的自然力量。有趣的是这个主题显然同前一乐章可怖的倚音列有着音调上的联系，如今它那蜿蜒疾驰的旋律变成了几乎不停顿的进行的一种动力：

例312



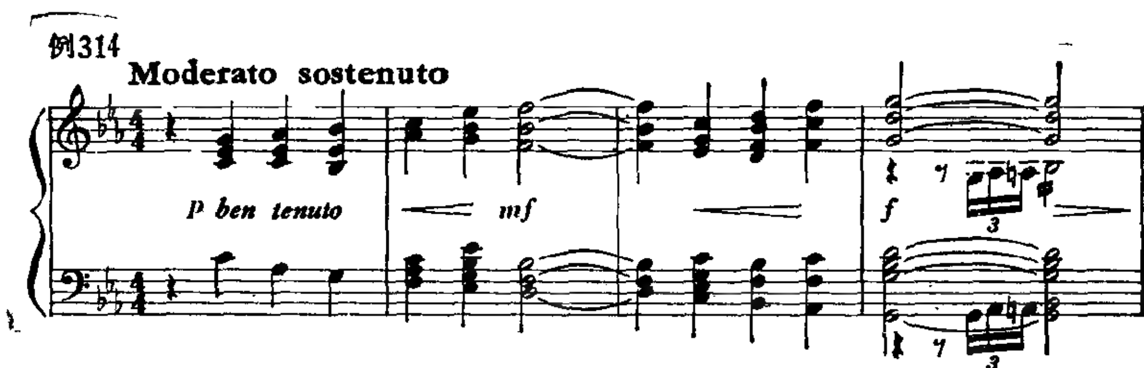
乐章的第二段好象是在调性上有所变换的一段穿插：它那曲折的旋律型、切分的节奏、暗淡的华彩，以及大量的不协和音，使这段音乐显得更为晦暗而艰涩：

例313
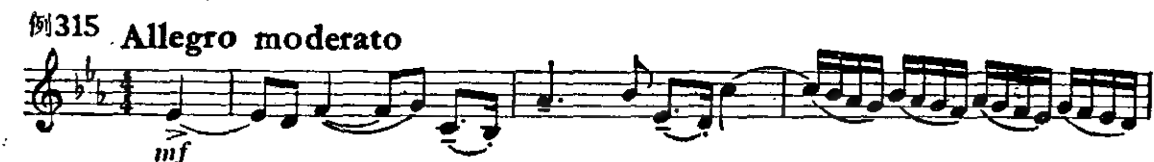


这一乐章的形象之所以比较复杂，还因为前一乐章有一些“叹息”音调不时闯入，并以其节奏推动这里本来就很活跃的进行。作者在这一乐章中回避确定的调性，使整个调性色彩和音调设计都建立在半音关系上，这种手法的运用，无论在旋律或在和声方面都不是格拉祖诺夫所惯有的。
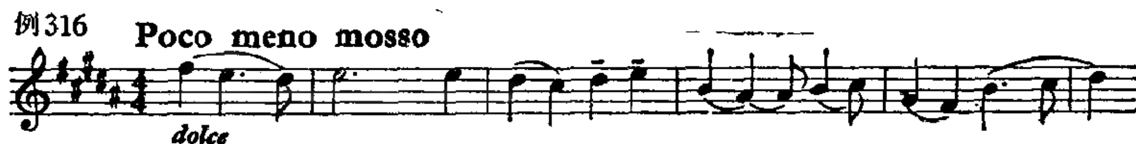
最后乐章体现了克服前两个乐章带来的悲伤和不安情绪的过程，即为了取得乐观的结论而进行的长期努力；因为“艰重叹息”的阴暗形象始终贯串全曲，在这里也不时可以看到它的身影，只是当安宁宏伟的音调和均衡的节奏逐渐确立，才最后导至庄严欢乐的结局。这一乐章共有三个音乐形象。引子主题本身具有安谧和均衡的特点，它那自然音阶的旋律，严格的和声，乐队的象管风琴一样的音响效果，表达出充满生活的毅力和思想感情的宽广色调，虽说第二乐章的倚音列同时也混迹其间：



乐章的第一主题活跃而有力，同时又结合着哲学式的凝神深思，这个主题是一个赋格段，它的音调由第一乐章的基本主题多方变化而成，但它带有更重于理性的特点；同第一乐章相近似，在这里虽然也有两个主题，起主导作用的只是它的第一主题：



乐章的第二主题具有抒情的气质和浪漫主义的情调，同乐章的前两个主题构成鲜明的对比，这个主题由独奏单簧管同中提琴和大管作卡农式的模仿，它的旋律发展宽广而感人。不过它也只是在呈示部的陈述中才具有独立的意义，后来当它再现时，作者让它同乐章的第一主题按对位的方式结合在一起，从而使本来相互对置的两个主题彼此相接近起来：



呈示部引子主题的均衡和安谧、第一主题的积极行动，以及第二主题的诚挚和温暖，已经把这部交响曲的阴暗因素大致抵消掉了。但是终曲的情绪发生真正的转折是在发展部，只是在这里才最终确立明朗的基础，虽则发展部开始时还可以看到弦乐器上那些神经质的半音进行，但它随即被铜管乐器奏出的引子主题的宏伟音调所吞没。

整个乐队强有力的音响及其急速的进行把音乐引入高潮。最后，当第一主题再现时，它已经成为一支庄严的颂歌，充满着意志力、激情和坚毅的性格；第二主题也同样饱含生活的力量。乐章结束时，变形的第一主题以其昂扬激奋的音调及其节日欢腾的情绪，宣告了光明、意志、理智和幸福取得最终的胜利。

交响诗《斯捷潘·拉辛》

（作品第13号）

这是格拉祖诺夫最流行的一首标题交响音乐作品。

斯捷潘·拉辛是十七世纪俄罗斯顿河哥萨克农民战争的领袖，他的斗争是被压迫阶级自发性暴动的反映，是农民反对封建专制的一次自发性起义。但是这位人民领袖的强力而严峻的形象，在这首交响诗中却具有比较外在的浪漫主义特点，它的中心内容涉及被哥萨克首领所俘最后并被投入伏尔加河的波斯公主的一段故事。格拉祖诺夫为这部作品写下了如下的大段文字说明：

伏尔加河平静而宽阔。在可畏的斯捷潘·拉辛来到之前，她两岸的俄罗斯大地总是那么沉静、泰然……

轻盈浮游的小船，
属于哥萨克的首领
斯捷潘·拉辛……

× × ×

船上张挂锦缎的帐篷。
在那锦缎的帐篷中
摆着金币一桶桶，
坐在金币上的一位美女，
首领的情妇——

那就是被斯捷潘·拉辛俘获的波斯公主。

有一次她陷入深思，就把她所做的梦讲给那些善良的小伙子们听：

……我做的绝不是好梦：

首领被枪决，

哥萨克水手坐监牢，
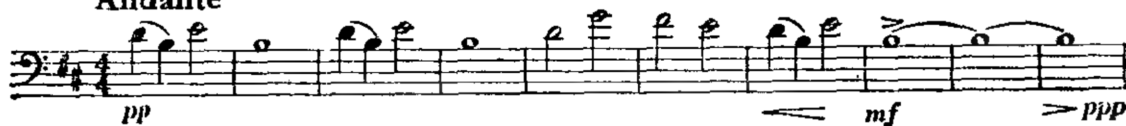
而我呢——

被投入伏尔加母亲河的怀抱。

公主的梦应验了。斯捷潘·拉辛被沙皇军队包围。眼看已经没有生路，他说："我顺着伏尔加母亲河遨游三十年，欢娱了我那年轻的心，而我什么也没有报答我的奶娘。我现在献给伏尔加母亲河的，不是黄金，也不是珍珠，而是世上最美的、我最珍爱的人"，说罢就把公主抛入伏尔加河中。他们这勇敢的一群人歌颂首领的光荣，并同他一起急速向沙皇的军队猛冲……
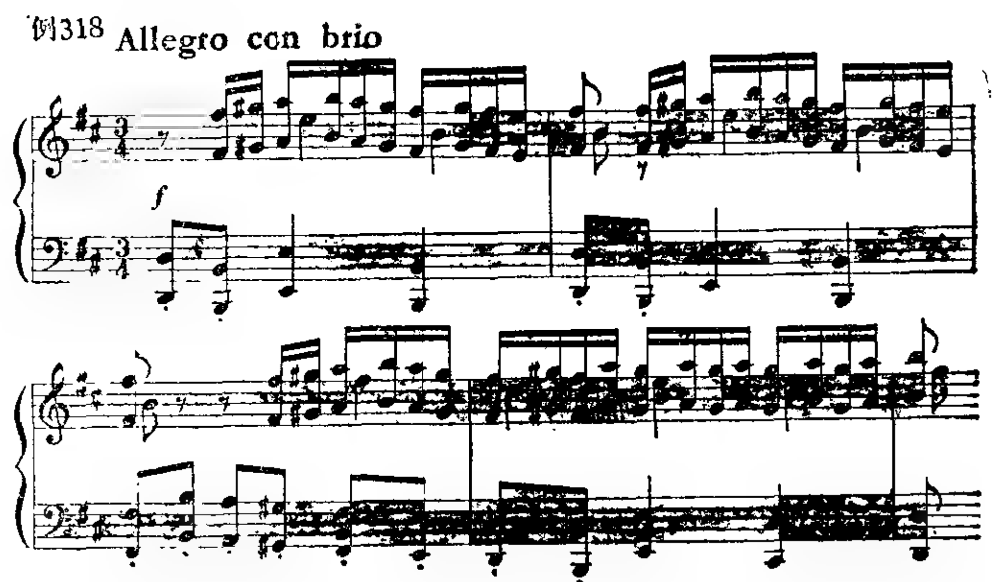
很明显，在这样一首篇幅比较紧凑洗练的交响诗中，格拉祖诺夫并不追求表现文字标题中的故事发展的所有细节，而是通过少数几个音乐主题和形象的对置，以反映诗意标题中的一些主要时刻，而且其中的画面性因素本身在整个作品中也只占很少比重。乐曲开始时的一小段引子，体现出"伏尔加河平静而宽阔"的景象，在低音弦乐器和定音鼓的深沉隐约的隆隆声背景上，长号和法国号先后奏出《伏尔加船夫曲》的歌声，象征着俄罗斯这条大河的威严和伟大，但是这歌声又深藏着阴暗和惊慌不安的因素，好象同时也预示着那"可畏的斯捷潘·拉辛"的不幸际遇似的：

例317

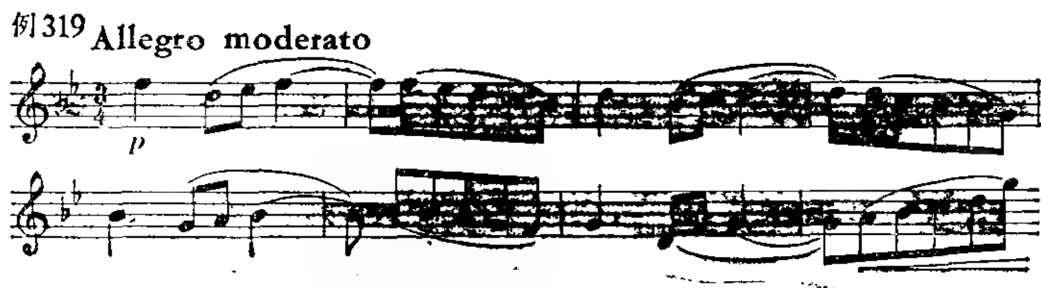


格拉祖诺夫选用《伏尔加船夫曲》来描绘斯捷潘·拉辛及其侍从的形象，这一点非常重要。因为这支简短有力的民间曲调后来成为一首革命性的群众歌曲，人们在街头游行时高唱着它，公开号召同专制政体进行斗争。为此，作者在1905年革命时还把它当作一首战斗的颂歌改编为用乐队伴奏的合唱曲。而在这引子里，这支船夫曲的曲

调主要是起一种背景的作用，它提示故事的背景，使人联想到那些穷苦和不自由的船夫的劳动。音乐转入奏鸣曲形式本体时，这船夫曲旋律成为节奏矫健有力的低声部音型，组成乐曲的第一主题，概括地描绘这一群勇猛地征战的青年人的形象，在这一主题的发展中，可以听到民歌的音调、跳跃的节奏以及战斗的喧嚣：



乐曲的第二主题同前一主题构成鲜明的对比：这是一个具有东方气质的旋律，而且速度减慢下来了，乐队的笔法也与前不同。现在，在竖琴的和弦、木管乐器和法国号的持续音，以及两个独奏长笛的安详的音型组成的透明背景之上，单簧管的独奏尤其突出它那静观的色彩。这个抒情的段落直接描绘波斯公主的形象，它那明朗而文雅的音调，同鲍罗丁用以描绘东方妇女形象的音乐有其相近之处。至于伴奏中的摇动音型，则象是轻舟在水面飘荡，正如乐曲标题的文字说明所说的那样，公主正向那些善良的小伙子们讲述她所做的恶梦：



不难看出，这第二主题同船夫曲后半段的五度下行级进音型相似，这种共同点在发展部开始时尤其明显，因为在这里，作者使这两个主题结合在一起而创造出另一个新的变形来。总的说来，这发展部前半段主要发展乐曲的第一主题，而在后半段第二主题出现时，它的形貌已经变得不可复识，原来的抒情特点连一点痕迹也不复存在，只剩下一些痛苦和叹息的音调而已。到再现部当第一主题再现时，依然保持着它那“狂暴”和不安的进行，甚至当它同波斯公主主题结合在一起时也是如此。这个主题经过几次起伏发展，然后出现波斯公主被抛入河中的一处细节描写。这时，在一个极其不协和的强力和弦之后，音乐突然中断，似乎一切全都静息下来，只有弦乐器抖动不停的颤音在回响，就好象公主投水后河面上泛起的阵阵涟漪一般。紧接着，在尾声中，船夫曲的主题又象在引子中那样由铜管乐器(小号加长号)奏出，但是它现在是唯一的一次完整的陈述，它比以前任何时候都更坚定有力，发展到史诗般的规模，俨然象一首胜利的颂歌；整个乐曲在类似歌颂人民英雄的钟声效果中结束。

格拉祖诺夫的这首交响诗，继承了鲍罗丁那部史诗般的《勇士》交响曲的发展道路，他把这部作品题献给“伟大的俄罗斯的天才——鲍罗丁”，完全不是偶然的。

a 小调小提琴协奏曲

（作品第 82 号）
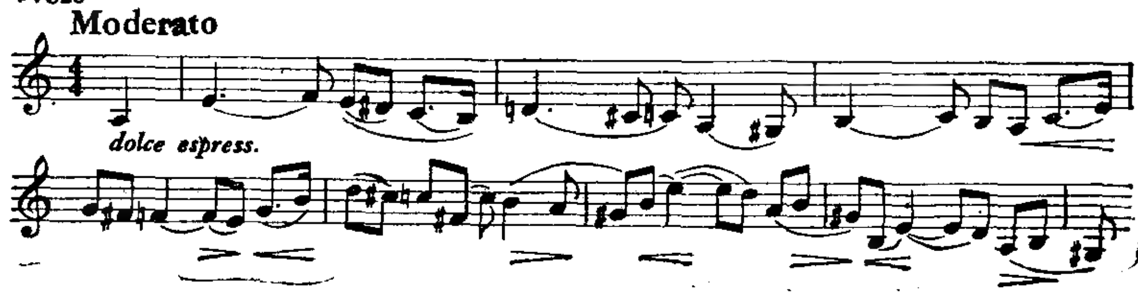
格拉祖诺夫在写出《第八交响曲》之后，便把他的注意力转到协奏曲这一领域，并相继写出一首小提琴协奏曲(1904 年)、两首钢琴协奏曲(1911 年和 1917 年)、一首大提琴叙事协奏曲（1931 年）和一首萨克管协奏曲(1934 年)，其中以小提琴协奏曲最为驰名。

格拉祖诺夫的《a 小调小提琴协奏曲》与《第八交响曲》同时构思，这首作品明显体现出作者后期创作的一些特征，它力求加深抒情的表达，开拓情绪饱满的旋律，同时也要求具备古典式的明晰风格。象这样对协奏曲体裁的抒情处理，同作者年幼的同时代人拉赫玛尼

诺夫的某些协奏曲有一定程度的相近之处。不过，格拉祖诺夫的这首协奏曲形式特别紧凑，只由两个乐章组成，带有明显的室内乐性质；它的笔法凝练，毫无外表辉煌的效果或纯技巧性的装饰，也没有广泛的交响发展；它的音乐素材以素朴见胜；乐队声部多半以轻快而透明的音响作为支撑，而不是同独奏小提琴声部形成对比，换句话说，乐队的作用往往限于谦逊地支持独奏，为它提供一个柔和而安宁的音响背景。由于对位手法的广泛运用，独奏声部好象自由地翱翔在稠密的声部织体之上，有时它比诸声部突出，有时又好象消失在整个音乐的织体之中。总的说来，静观和深刻内省是这首协奏曲的最大特点，但是它的第一乐章虽然表达了这种凝神和深思，而第二乐章的着重点却转到富于风俗性特征的形象上来，反映的却是欢愉乐观的情绪。

在第一乐章中最引人注意的是它的第一主题——这是一个非常灵活而富于表情的歌唱性旋律，它的气息宽广，起伏很大，它那流畅的进行几乎遍及三个八度的音域。这支旋律以不同的形貌反复陈述：乐曲开始时，它立即由独奏小提琴奏出，这时只有单簧管和大管用柔和的絮絮细语般的和弦，以及弦乐器的一些轻声的拨弦作为它的背景；然后主题转到木管乐器声部时，先由双簧管奏出，然后是大管还有中提琴相伴；最后在独奏小提琴上变成一些均匀的音型，并由长笛和双簧管在八度上给予强调。主题的陈述随着音域的逐渐扩宽，力度也相应地在增涨，笔法转趋浓聚。很明显，这支旋律的气质同城市生活的伤感而悲壮的浪漫曲音调保有联系——顺便说说，这种音调在从格林卡到塔涅耶夫和拉赫玛尼诺夫等许多俄罗斯作曲家的创作中有着

例320



相当广泛的反映。格拉祖诺夫在这里利用这样一个简短的主题核心，发展出象川流不息的宽广进行，他所表现的技艺实在令人瞩目（见例320）。
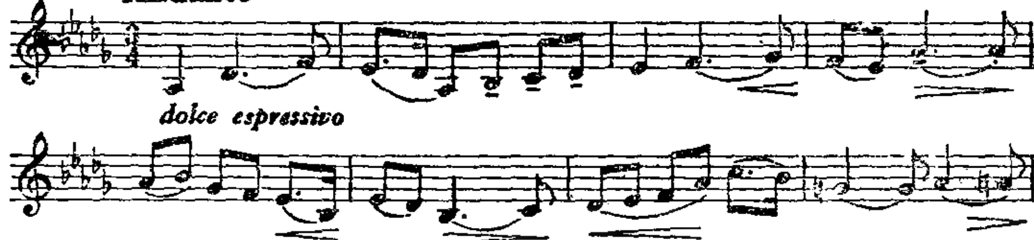
乐章第二主题的新形象一出现，立即改变音乐的特性，这是一个明朗而安宁的新主题，它的旋律象波浪起伏一样完全在自然音中进行，而乐队自由模仿它的个别动机，又好象在同独奏小提琴进行推心置腹的亲切对答似的：

例321



到呈示部的结尾段，两个主题好象溶化成虹霓般闪烁发光的断片，它以轻松愉悦的感情作为前一阶段历程的结论。随后，在发展部之前，有一大段穿插，这段行板的篇幅同整个呈示部几乎相等，它本身的结构又十分完整，因此具有相当独立的形貌。这里出现的新主题，无疑同乐章的第一主题相近似，不过它不具有那些紧张的变化音，因此完全摆脱掉第一主题所特有的那种伤感、悲戚的色彩，贯串着一种内心平静安宁的感情，象是一首静观的抒情诗：

例322



乐章的发展部本身很短，主要发展乐章的第一主题，它带有狂暴而紧张的特点，基本上是为力度强烈的再现部的呈现预先做好准备。在再现部开始时，第一主题的音响拥有戏剧性的强大力量，掀起了全乐章的高潮。在这里小提琴的华彩乐段也很特别，它从第二主题的一个悲伤的变形开始，然后发展第一主题的音调，仿佛是乐章的第二个发展部似的。这个华彩乐段不停顿地直接导入第二乐章——终曲。

如果把前一乐章比作浸透着深刻凝思的抒情独白的话，那么，与之相对照的第二乐章，则是充满阳光和欢乐的形象，生动而鲜明的风俗性场面。这一乐章是一首活跃辉煌的回旋曲，它的基本主题是节奏明快的舞蹈性旋律，一开始先由小号以其昂扬的声音奏出，然后由独奏小提琴相当轻快地作答。这个基本主题的附点节奏和复拍子，使它接近于法国民间的舞蹈旋律：



象格拉祖诺夫大多数交响曲的终曲一样，这首协奏曲的最后乐章也贯串着轻快和富有动力的进行。但是在这里所反映的并不是豪华、庄严的行列，而是轻快、典雅的舞蹈；从它的形象的来源上看，与作者常用于交响曲中的史诗式终曲不一样，它更接近于作者的室内器乐作品或舞剧音乐。这一乐章中的两个插段同样健爽而活跃，也是欢快与乐观的表现。第一个插段的音乐具有玛祖卡舞曲的某些特点：



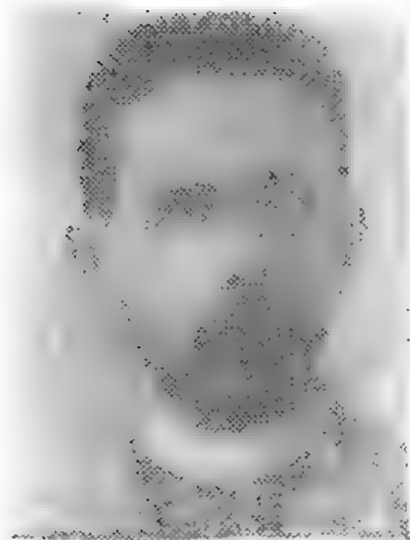
在这一旋律的发展中，出现过一些旋转的音型，它很容易使人想到一对对舞伴的飘逸舞姿。第二个插段近似民间器乐演奏和粗笨的民间舞蹈，陪伴着它的是民间小提琴手和风笛的五度持续音：



应当指出，这一乐章的表达同样简洁，结构同样严整，一切都达到古典的清晰程度。

卡 林 尼 科 夫

(Василий Сергеевич Калинников 1866—1901)



俄罗斯作曲家瓦西里·谢尔盖耶维奇·卡林尼科夫在1866年6月13日生于奥尔洛夫省姆岑斯克县沃因镇一个小官员家庭里。十二岁时，由于父亲退休迁居奥列尔，他便进当地一所教会学校读书。卡林尼科夫从小便表现出对音乐的兴趣和才能，他学会拉手风琴和小提琴，参加学校合唱队，十四岁时便担任合唱队指挥。十八岁毕业后，他到莫斯科进音乐学院学习一年，然后转读音乐爱好者协会的一所音乐学校。虽然家境困难，他还是坚持紧张地学习；为了争得助学金，他在学习作曲的同时，还必须加修大管课程，并参加学校的戏剧乐队以挣钱贴补。象这样困难的物质生活和艰苦紧张的学习，可能是他因而患得肺病的原因之一。

1892年，卡林尼科夫毕业于这所音乐学校，过不多久，同柴科夫斯基的一次会见使他受到很大的鼓舞——柴科夫斯基赞许他的一首管弦乐组曲，对此他在事隔多年之后还满怀感激之情写道："我至死不会忘记这个时刻，因为它给我无穷的力量。" 1895年是卡林尼科夫的创作一度达到短暂繁荣时期的开端，他在这时候写出的《第一交响曲》，使他驰名国内外。但是当这部作品刚出现时，当时的音乐界对它却怀有成见，普遍持有怀疑的态度，致使这部作品被搁置了两

年，到1897年才在基辅首次演出。不过，尽管作品获得成功，卡林尼科夫作为一个作曲家基本上还只是"一半"被承认，物质生活依然穷愁潦倒。

卡林尼科夫创作《第一交响曲》时已经身患重病，由于肺病越来越严重，迫使他不得不长期离开莫斯科住在克里米亚或法国南部。不过，他的创作活动却从未中断，继《第一交响曲》之后，他又有《第二交响曲》（1897年）、交响音画《雪松和棕榈》（1898年）等作品问世；他应小剧院之请为悲剧《沙皇鲍里斯》所写的配乐，也在1899年初次上演；他还打算根据俄罗斯历史中的爱国主义题材创作一部歌剧《一八一二年》，但是由于种种原因，他的这部作品只写出一段"序幕"在1899年底上演，那时候作者已经病得无法起床了。他在晚年虽然已有一定的声名，但是他的生活条件还是没有得到改善，在生命垂危的时刻，生活还得靠音乐界的朋友维持。卡林尼科夫在1901年1月11日病逝于雅尔塔，时年只三十五岁。

在卡林尼科夫的为数不多的创作遗产中，交响音乐作品占有相当重要的地位。他的交响音乐的风格，是在创造性地吸收和消化十九世纪俄罗斯古典民族交响乐的成就的基础上形成的，其中可以看到直接继承柴科夫斯基、鲍罗丁的交响乐创作的某些方面的传统。他的作品涉及的音乐形象有一定的范围：这首先是俄罗斯大自然和人民生活的画面，一般带有温暖、深挚和诗意的色彩。卡林尼科夫的这种抒情的风景画页，在其本质上同列维坦（И. Левитан，1860—1900）的绘画和契诃夫对大自然景色的诗意描写有很多共通之处。他的交响音乐，无论是主题素材的特点或者是音乐发展的原则，都以抒情的歌曲性为基础，他的交响曲的音乐主题，旋律优美，气息宽广，感情真挚，具有鲜明的俄罗斯民族民间音乐的特点，虽然作者并没有直接采用真正的民间曲调。卡林尼科夫的作品的所有这些特质，在他那享有盛誉的《第一交响曲》中表现得最为突出。

第一交响曲

(g小调)

卡林尼科夫的优秀作品都是1895—1900这六年当中的产物，这六年是他的创作短暂繁荣的时刻，也是他的创作成熟的集中体现。他的《第一交响曲》构思于1894年，到1895年写成；这部作品的音乐充满着真挚、诚恳和温暖的感情，它的旋律表达手法丰富而清新，色彩富于诗意的柔美，主题发展极有技巧，整个结构清晰完美。他的这部交响曲听来象是一篇动人的抒情叙述，它所涉及的都是俄罗斯人民最感亲切、接近和热爱的事物，有如一连串的想象、思索和回忆在这里交织，并延伸成为一条漫长的音流，自由自在、从容不迫地流个不停。这部明朗的交响曲给听者留下深刻的印象，从中的确无法想象它的作者当时竟是处于如此悲剧性的境地，也想象不出他已经是一个被疾病折磨得半死、没有几年好活的人了。
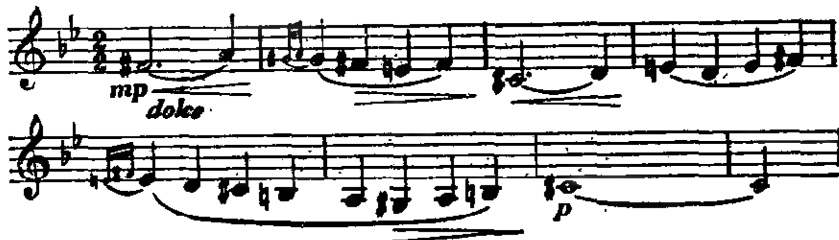
这部交响曲的第一乐章用奏鸣曲形式写成，它的两个基本主题的特点及其相互关系，是由上述那种平静的抒情叙述所决定的。这两个主题在其宽广的咏唱和深沉忧郁的表达等方面，同俄罗斯悠缓抒情的民歌十分相近。乐章的第一主题一开始便由弦乐器齐奏奏出：



乐章的第二主题同样是歌唱性的，但是它更加宏亮，也更紧张，同前一主题形成一定程度的对比。这主题先由法国号、中提琴和大提琴奏出，小提琴的拨弦和长笛与单簧管的对位交织和切分节奏为之陪衬，嗣后当主题转由木管乐器(长笛和双簧管)和小提琴咏唱时，单簧管、法国号和中提琴则反过来以一些活跃的切分节奏型伴随着它，情绪显得更加激奋、昂扬。在这里，除了用乐队的饱满音响来强调这一主题的基本特性之外，在调性方面，由于转入一个不平常的升

f 小调(主调导音上的小调调性)，它那新颖的色彩也同前一主题迥然相异：

例327



乐章的发展部主要发展乐章的第一主题，它以波浪式连续不断的增涨为基础，形成全乐章力度发展的中心。值得注意的是卡林尼科夫在这里广泛采用对位的手法以发展主题：他从基本主题分出一些个别片断，使它们进行模仿，同时又互相对置，还用一段相当扩展的赋格段构成高潮，最后以一个小过渡再从高潮转入主题的再现。在这再现部开始时音乐非常柔和而流畅，随后乐章的两个主题都以它原来的形貌出现，没有任何内在的变化。
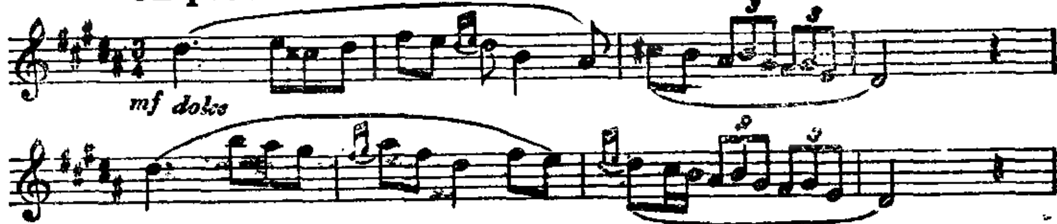
第二乐章带点忧郁的色彩，它使人联想到风景画的一些特点，虽然这种联想还不十分具体和明确。乐章开始时，竖琴和一些木管乐器相继抛出的一些轻飘的空五度和弦和小提琴(还有竖琴)在高音区中持续不断的三度反复音型，先为乐曲提供一种象铃声丁当般清澈的音响背景，然后英国管和中提琴、接着改由单簧管和大提琴便在这一背景上奏出这一乐章的深挚的歌曲性主题：

例328



这一乐章采用三段体的歌谣曲式，它的前后两段篇幅较短，当中

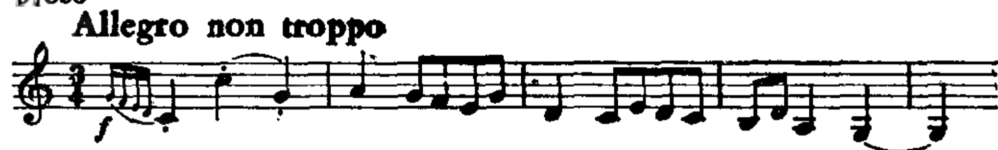
例329



一段速度稍快，出现一个新的主题，先由双簧管奏出(见例 329)。

这段音乐甘美、亲切，很有表情，但有点紧张、昂扬。不过，它并不破坏这一乐章所特有的忧郁的田园色彩。后来这个主题同乐章基本主题进行对位的结合，非常引人注意。关于这一乐章的内容，卡林尼科夫在回答朋友们询问时曾这样说过，这行板乐章的主题是在一次失眠之夜萌生的，那时他正处于夜晚的宁静之中。一切全都沉入梦乡，一点声音也没有。听着心弦的颤动，内心充满着孤独的感情。

第三乐章是一首灵巧而有力的诙谐曲，它的基本主题笔法奔放，先由弦乐器组齐奏奏出，然后转由木管乐器传递(单簧管和大管——单簧管——长笛和双簧管)，并随着铜管乐器的加入而发展为整个乐队的全奏。这个主题就其表达手法和音调特征上看，都很接近鲍罗丁的《勇士》交响曲的形象，可以看作俄罗斯节日狂欢景象的描绘：



乐章中段同前后的素材形成对比，这里出现一个抒情色彩的歌曲性主题，具有民间音乐的气质，它在弦乐器流畅而宁静的背景上先由双簧管奏出，后来长笛的衬腔加入一起演奏，效果十分动人：
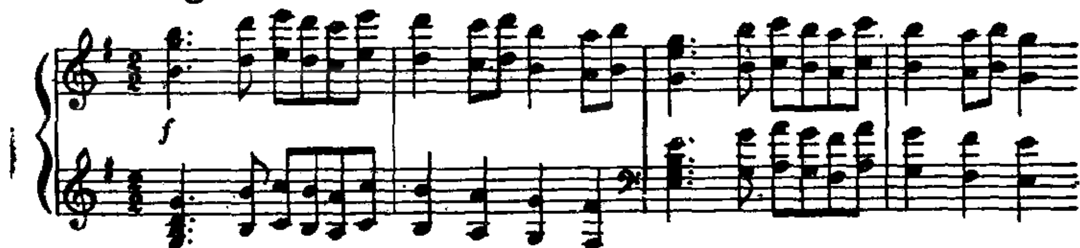


整个乐章以节日的狂热欢呼作为结束。

最后乐章按俄罗斯交响曲中描写民间欢乐歌舞的节庆性终曲的传统风格写成，充满着快速的进行以及豪勇而英武的情绪；整个乐章概括了前面几个乐章发展的最重要瞬间，综合了前面几个乐章的多样化的主题素材，形成了有机的统一。乐章开始时首先可以听到第一乐章的第一主题的再现，依然用弦乐器组的齐奏来表达，它历时虽

短，很象是一种回忆，但先前那柔弱的叙述如今却变成强有力的音响。紧接着出现的最后乐章第一主题最具欢乐的特性，由长笛、双簧管、小提琴、中提琴和大提琴强奏奏出，它那八分音符的旋风般盘旋的旋律型，造成一种急剧旋转的印象。这里也象诙谐曲乐章中的主题那样，同鲍罗丁所特有的某些旋律进行方式也有其相近之处。这个主题的两个声部宽广地分布在木管乐器同弦乐器稠密的齐奏之中，表达手法十分简洁，效果饶有兴味：

例332



乐章的第二主题具有悠缓、宽广如歌的气质，其结构近似第一乐章的第二主题，但色彩更明朗、清澈：

例333



在发展部中可以看到第一乐章的两个主题的发展，但是最有意义的是第二乐章的主题在尾声中的重现：这时候它的节奏放宽，改由铜管乐器组强有力地奏出，而木管乐器与弦乐器，则以一些宛如钟声鸣响的疾飞音型作为它的背景，声势特别雄伟、壮丽，它那巨大的力量给听者留下深刻的印象。这个充满欢乐的辉煌尾声，确定了整部交响曲的基本构思的乐观主义实质，它仿佛是一曲生活的赞歌，在阳光灿烂的无际太空飘荡。

斯克里亚宾

(Александр Николаевич Скрябин 1872—1915)



俄罗斯作曲家、钢琴家亚历山大·尼古拉耶维奇·斯克里亚宾在1872年1月16日生于莫斯科。父亲是帝俄一位外交官员，经常出使东方；母亲是一位出色的钢琴家，但当孩子还在襁褓中时便已去世。他自小同祖母和姑母生活在一起，由于上一辈过分宠爱，不让接触外界影响，从而使孩子养成孤高自赏、病态敏感、疏离生活和以自我为中心等癖性——所有这些，在他的一些作品中都有所反映。斯克里亚宾自幼便已显露出多方面的艺术才能，五岁时，已经能够把他所听来的乐曲在钢琴上自由弹奏，但是他对音乐的系统学习，却是在晚后才开始的。

1882—1889年，斯克里亚宾在中等武备学校读书，但在军校的严酷环境中，他依然醉心于音乐学习——弹钢琴和学音乐理论。1888—1892年，他在莫斯科音乐学院高级班学习：跟塔涅耶夫和阿连斯基(А. С. Аренский,1861—1906)学作曲理论，跟萨福诺夫学钢琴，1892年在钢琴班毕业时曾获得金质奖章。1893年，他青年时代的头一批钢琴作品问世，钢琴演奏活动也非常成功。1894年同贝莱耶夫的结识，对他说来具有十分重要的意义；贝莱耶夫(还有里亚多夫和斯塔索夫)十分赏识斯克里亚宾，为他出版作品，并安排他在

1895—1896年间到法国、荷兰、比利时和德国演奏旅行。回国后，他继续在莫斯科、彼得堡、下诺夫戈罗德和敖德萨等地进行钢琴演奏活动。他的钢琴演奏的最大特点，在于色彩的无比丰富、精细、敏锐的变化，这样丰富多样的音响色彩，再加上节奏的自由转换，使他的演奏特别吸引人，他对钢琴踏板的巧妙运用，也为当时的听众和评论家所瞩目。1898—1903年，他在莫斯科音乐学院教授钢琴课。斯克里亚宾到学院任教，可能只是由于解决物质生活上的问题，这时候他更多地还是把精力集中在创作的构思上面，他的钢琴课总是从创作的角度对作品的内容进行形象的说明，他的授课经常以热情昂扬的气氛使学生们心悦诚服。

十九世纪末是斯克里亚宾的哲学观的形成时期。他花了大量时间阅读哲学著作，详细记写一本本札记，力图从中找出他所关心的问题的答案。早在1893年，在他写出的第一首钢琴奏鸣曲中，已经可以看到他最初对生活的目的、行为的道德规范、对宗教和神灵等问题的思索和探寻，他抱怨命运，抱怨神，怀疑基督教义(他更信奉耶和华上帝)，但是他无法从自己的矛盾中找到出路，从而陷入阴暗的悲观和失望之中，终于用葬礼进行曲作为他的这首奏鸣曲的结论。可以看出，个人的失意这时候在他看来已经成为生活中所有基本问题的中心。与此同时，他有时也想弃绝主观主义的东西，而从同大自然的泛神论关系去寻找出路，但是后来他又从这条道路回过头来；在十九世纪和二十世纪之交，从斯克里亚宾的哲学札记中常可看到他颂扬"自我"的无比强大的力量、威势和不可战胜，他确信外在的世界纯粹是主观精神活动的产物，这时候，他已经非常接近于崇拜自我、认为自我就是宇宙的创造者这样的主观唯心主义了。

斯克里亚宾的主观唯心主义的哲学观点，在他的一部没有写成的歌剧中找到了反映，这部歌剧的主人公就是一心想要通过艺术来改造世界的作者自己，歌剧的剧词已经明显存在着象征主义的影响。为了在音乐中表现广泛的哲学内容，他开始转向交响音乐这一大型曲式。他在1900年写出的《第一交响曲》，就是把艺术当作改造世界的力量来尽情歌颂的，在1901—1902年间写出的《第二交响曲》，构思

也相近似。至于 1904 年写出的《第三交响曲》，则干脆采用一个纯哲学性的标题——“神明的诗”，来表达精神的发展过程，即从朦胧不清的创造理想的萌生直至兴高采烈和昂扬庄重地对自我的确证。

1904 年，斯克里亚宾脱离音乐学院教职而专事创作，从这时候开始，他旅居瑞士，还到意、法、美等国演奏。因此，当俄国 1905—1907 年第一次革命时，他已经不在国内。据说，斯克里亚宾开始时曾对革命表示同情，当他开始写作《第四交响曲》——“狂喜的诗”时，甚至准备用一首革命歌曲的一句歌词——“奋起行动，劳动人民”作为这部作品的卷首题词；在革命高潮的影响之下，他热心研读马克思和恩格斯的一些哲学著作。但是，在极端主观唯心主义的支配之下，他是根本不可能理解革命事件的真正的政治意义的。1905 年革命是斯克里亚宾的思想和创作的发展处于转变状态的一个重要时刻，正是从这时候开始，他的创作明显具有抽象、古怪和臆造等风格特征，从这一方面着眼，他在 1907 年写出的《狂喜的诗》，可以说是他的这一转折的分野。

在革命时期，斯克里亚宾便已开始构思一部《宗教神迹剧》，据作者原先的设想，这部作品将要描述“世界的大动乱”、“现今人类的消逝”和不受肉身感受所左右的精神解脱，它的演出要求造成物质世界的毁灭和精神的胜利等效果。尽管这部作品构思是多么荒谬绝伦，但它却是斯克里亚宾在 1907—1915 年间他一生这最后阶段创作的主导思想，这个思想确定了他在这些年头中的所有主要作品的内容。

1909 年初，斯克里亚宾回到俄国，先后在很多城市进行成功的演奏，1910 年还参加库谢维茨基指挥的乐队沿伏尔加河的旅行演奏活动。这时候他又写出一首有名的交响诗《普罗米修斯》，作者认为这部作品乃是他的《宗教神迹剧》的第一稿。此后，他一心想用自己的《神迹剧》，把各门艺术综合起来，从而使自己的创作扩展到无所不包、绝顶庞大的规模。但是，他越是耽于这一幻想，他就越是陷入主观主义的狭小天地；实际上他就此再也没有写出过任何大型的交响音乐作品，而只局限在钢琴的领域之中，至于他梦寐以求的《神迹剧》，连一段叫做“楔子”的序幕也没有写完，他在 1915 年

4月27日，由于血中毒猝然去世。

斯克里亚宾的创作极其复杂和矛盾，这是他所处身的那个时代的各种矛盾的一种反映。他的音乐充满着一种热烈反抗和激动不安的情绪，无疑同解放的渴望也有关系，不过他的反抗表现为纯粹主观的斗争方式，他渴望人的精神世界能获得解放，要求人的内在感情得以孤立自由存在，这正反映了俄国一部分知识分子共有的特点。他为了表现他那深邃的内容，不断探寻新的表现手法和方式，他对和声与音色的运用在很多方面都十分新颖，这不但对俄罗斯音乐，而且对欧洲音乐都有深远的影响。斯克里亚宾和他的同时代人拉赫玛尼诺夫，都是由同一个社会阶层和同一个艺术环境培养出来的，但是他们两个人却各走各的路。尽管他时常被贬入现代派作曲家之列，他依然同拉赫玛尼诺夫一起被誉为十九、二十世纪之交俄罗斯天空中灿烂闪烁的两颗晶莹的明星。

第一交响曲

（E大调　作品第26号）

斯克里亚宾对哲学问题的兴趣和关心终生保持不衰：他悉心探索人的生活和艺术的目的和意义，探索作为创造者的艺术家的作用等等问题；早在十六岁时他的笔记本中已经开始出现有关哲学问题的记述，他在1900年写出的《第一交响曲》，也部分地反映了他对哲学和美学问题的思考。他的《第一交响曲》是对艺术的一首颂歌，这个构思在它的最后乐章中还用明确的语言（歌词）加以表达；这最后乐章带有独唱和合唱，其中的歌词是斯克里亚宾亲自撰写的。为了便于了解他的创作的指导思想和这部交响曲的特点，有必要先了解一下最后乐章的唱词的内容：

（独唱）

哦，和谐纯净的艺术，
神明的美妙形体！
我们怀着狂喜的感情，

把赞美之辞奉献给你。
你是生活的光明幻想,
你是节日,你是休息,
你送给人们的礼物,
是你那魔术般的幻影,是你自己。
当那阴暗冰冷的时刻,
心里慌乱不安,
人们从你那里,
找到了真正的欢乐,得到了慰藉。
你是进行斗争的力量,
你神妙地号召投入生活,
你使劳累脆弱的心灵,
萌生新思想的音律。
你使沉醉的心田,
涌现出感情的无际海洋,
受你感悟而为你献身的人们,
同声合唱最美妙的歌曲。
你的精神自由、强大,
在这地面建立无上权力,
人们在你的鼓动之下,
光荣地去完成丰功伟绩。
来吧,世上所有的人们,
让我们高唱:光荣归于艺术!

(合唱)

光荣归于艺术,
永远光荣!

斯克里亚宾除了在这部交响曲中写进一些独唱和合唱的段落之外,他从来没有写过任何声乐作品。不难看出,由于作者并不具有用诗来表达思想的才赋,这里的歌词从诗的角度上看写得并不好,但是重要的是歌词的内容本身。这首艺术创作的颂歌是一个有趣的文献,
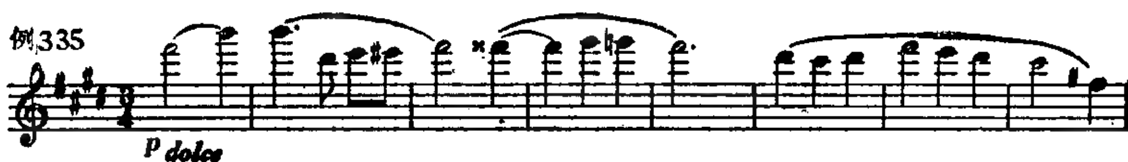
一种美学的命题，或者说一个青年艺术家的信条。斯克里亚宾认为艺术是"光明幻想"和"魔术般的幻影"，它同具体现实不相联系，这分明存在着唯心主义美学的影响；但是他接着又说，艺术应该为人们服役，参与生活的斗争，并感召人们去建立功勋。斯克里亚宾在另一场合肯定艺术"便于改变世界的面貌"，"艺术家高于一切，帝王应该向他下跪"，他过分夸大艺术的作用和力量，结果还是逃脱不了唯心主义美学的束缚。当然，在他这一美学信条中也有某些正面的因素，这在一定程度上确定了他的这部交响曲的特质，使它成为一部有价值的作品。

《第一交响曲》可以说是作者的第一部标题性作品，由于宏伟的标题性构思的要求，迫使作者扩充整个作品的篇幅，从传统的四乐章结构扩展为六个乐章；不过，如果把这部交响曲的第一乐章看作一段漫长的引子，把第六乐章看作乐曲的尾声。那么，当中的四个乐章则又完全符合于古典交响曲的严格排列。这里的六个乐章相继展示各种不同的"精神状态"，包括作者常有的两个极端的情绪，即温柔、静观的苦闷和狂热、急骤的爆发，以及这二者之间的一切色调，它时而抒情、平和而崇高，时而又充满着剧烈的戏剧性。第一乐章写的是"艺术的美妙形体"，作者想要表现艺术创作给艺术家带来的那种明净的欢乐。在柔和、均匀的摇摆音型背景上传出的一支平静如歌的旋律，是"魔术般的幻影"的主题，也是后来的"苦闷"主题的形象：



这支旋律的奇特进行（大七度向上跳进），它那饱满的和声和它所装饰的和声华彩，相当清楚地显示出作者的一些风格特征。乐章的第二主题位于乐队的高音区，音响特别清澈透明，很容易使人联想到瓦格纳的《罗恩格林》。在这一乐章中，只有一种情绪，一种色彩，它的两个主题并没有形成对比。

例335



最后，在尾声中还出现一个主题(长笛独奏)，这个主题同乐章的第一主题一样，我们在最后乐章还会看到它。
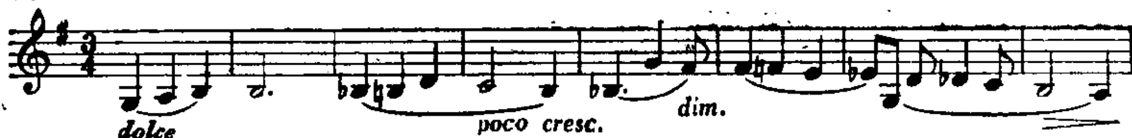
第二乐章以其狂暴但深藏的戏剧性与前一乐章的静观相对置，它一下子就把前一乐章的安逸平和的情绪破坏无遗。作者在这里描绘的是“当那阴暗冰冷的时刻，心里慌乱不安”这一内容，现在展示的是克服生活中的艰难险阻这一严峻而英勇的斗争场面。这一乐章用奏鸣曲形式写成，它的基本主题以断然决然的上升音调为基础，活象作者后期作品中那些代表坚强意志的主题，例如在《狂喜的诗》中的所谓“自我确证”的主题：

例336



乐章的第二主题比较平静、柔和，但它的情绪很快地便高涨起来，并导入一个强有力的明显高潮，这就是最后乐章的歌词中所说的那种建立功勋的渴望和英勇的热潮。
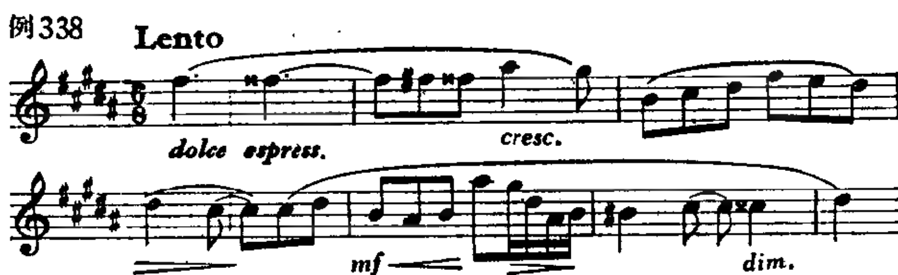
例337
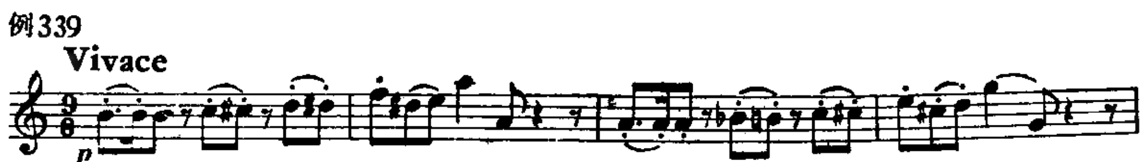


发展部开始时取材于乐章的第二主题，它平静而有所抑制，随后它立即卷起新的浪潮，形成新的戏剧性飞跃，不时可以听到第一主题由四度上行动机构成的号角声，它好象是一种进军的号召：前进！前进！在发展部结束处进入总高潮的时刻，作者放宽两个基本主题的节奏，使它们相互冲撞，音乐具有最大的紧张度和力量。乐章的再现部基本上同呈示部相符，最后，尾声断续地用第一主题的旋律再一次

肯定这一乐章的基本形象。作者在这一乐章中以他所掌握的交响戏剧技巧，使两个对比性的形象在矛盾冲突的基础上加以发展。这样，音乐既充满了斗争的力度，同时又保持着形式的严整和均衡。第二乐章和后面的第五乐章实际上是整部交响曲中最重要的两个乐章。

第三乐章又是慢速度的乐章，它同第一乐章一样，都是明朗、豁亮和冥想的情绪反映，它那柔和、轻淡的和声与透明、轻盈的乐队笔法，创造出一种纯净而崇高的幻想形象。不过，同第一乐章相比较，这里进一步深化了静观的情绪，明显带有一点消极的色彩，它那时常出现半音进行的主题，也造成了一些紧张的感觉。由这个“苦闷”和“幻想”的主题构筑起来的这篇抒情诗，好象把听者引入一个魔法的花园，或者说，引入俄罗斯童话中那个长生不死的卡舍的魔幻王国，在那里宝藏万千，奇花争妍，空气中满布着醉人的芳香。
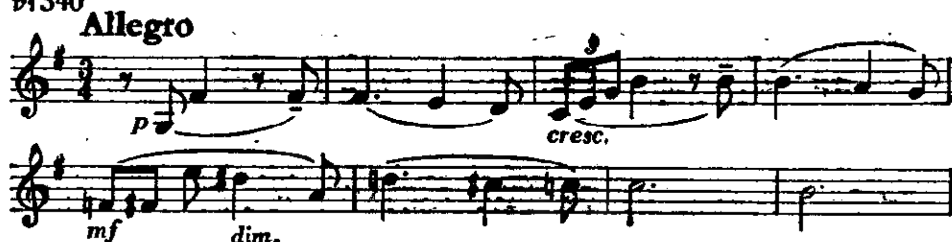


第四乐章是一首迷人的诙谐曲，一种轻快的舞蹈，充满着乐观的情绪。这种舞蹈在作者看来具有最为重要的作用，它能解放精神，并把它导入最高的灵悟——狂喜。
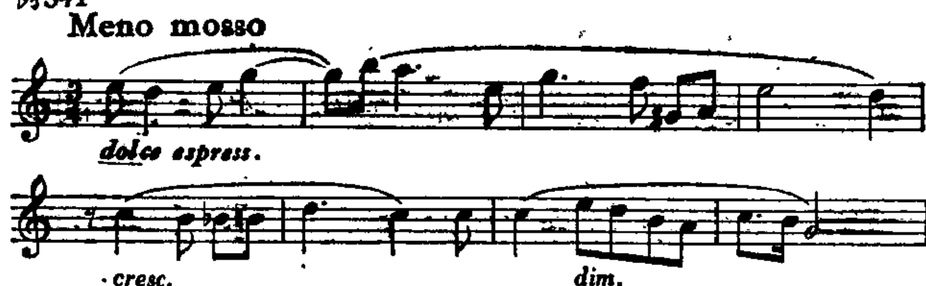


第五乐章的内容同第二乐章相近，也用奏鸣曲形式写成，同样贯串着热切和不安的热潮，其中基本主题的急速的旋律进行，易于冲动的节奏强调，以及大量尖锐的不协和音，都反映出它那激越的戏剧性特点。乐章的第一主题是前头的斗争的继续。

例340



乐章的第二主题带来一时的安宁，但随即转入新的努力以推翻摆在生活道路面前的障碍、打通到达更大的真正幸福的通路。

例341



通过生活中的种种考验和苦楚这一曲折道路，作品的主人公好象同赞颂艺术的广大群众结合在一起，从中找到了愉快和慰藉，这就是这部交响曲最后乐章的构思。作者想在这里描绘全民节日狂欢的画面，实即通过艺术以渲染"自我"的胜利。作者在这里提出了相当艰苦的任务，但是他只是在形式上表面地触及到它：他让女次高音和男高音独唱类似分节歌一样的歌词，想借此以概括哲学的构思，这显然是不成功的尝试；特别是最后结束全曲的合唱——赋格曲，同作者自己的风格尤其格格不入，它的效果就象是一个用功的学生做出的答卷一般。这最后乐章一般认为在全曲中是最弱的一个乐章。贝多芬的《合唱》交响曲在最后乐章加入人声，乃是乐思发展的必然需要；而在这里，却是用文字（歌词）来重复先前几个乐章中已经表述过的内容。因此，演奏这部交响曲时，它的最后乐章常被删去，而直接用第五乐章作为结束。

斯克里亚宾的《第一交响曲》写出后，同年年底便由里亚多夫在彼得堡指挥首次上演（没有"合唱"乐章），翌年三月在莫斯科又由萨福诺夫指挥全曲的完整演出；萨福诺夫原是作者在莫斯科音乐学院

求学时的钢琴老师，他非常推崇斯克里亚宾的作品，并竭力加以宣传和介绍。

第三交响曲《神明的诗》
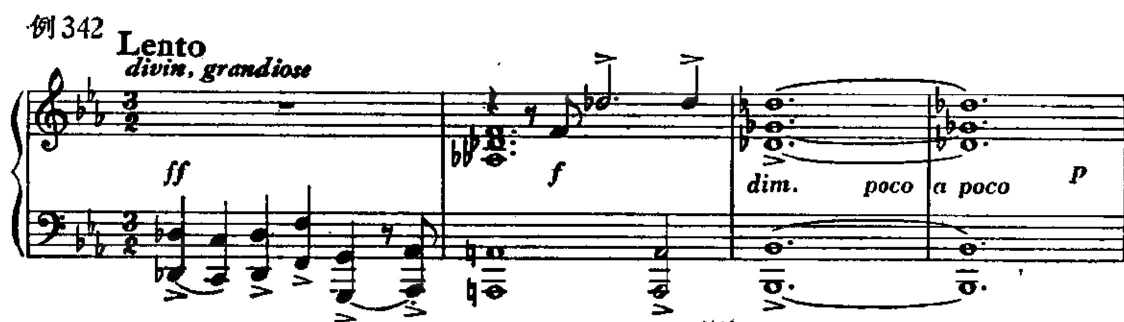
（C小调　作品第43号）

斯克里亚宾在1902—1904年写成的第三交响曲《神明的诗》，在其构思之宏伟、形式之完整和风格之独创等方面，都是他的交响曲中最突出的一部。这部交响曲带有一个含糊不清的哲学性标题，这个标题当作者在世时已经遭到一些非议和嘲笑，但它确是源出于斯克里亚宾的基本创作思想；作者为这部交响曲的三个乐章都加上小标题，用"斗争"、"感官的享受"和"神明的游戏"来描述精神向上发展的三个阶段，用作者的话说，"《神明的诗》写的是人的意识的进化，这意识已经弃绝了它所克服和否定的以往的宗教信仰和神秘，并通过泛神论而欣喜若狂地断言自己的自由和宇宙的统一"。但是，一般认为，斯克里亚宾在这部交响曲中虽然尝试表现他自己的某些哲学思想，他的音乐内容应该说却远远超出于这些事后安上的标题的框框之外，也就是说，他并没有把他自己的创作完全纳入唯心主义的公式之中，他的音乐同他周遭的生活还是保有一定的联系，因此有人把这部作品的基本思想解释为人的个性同妨碍他达到欢乐与幸福的敌对力量之间的斗争，也有人认为这部作品对当时的革命青年说来乃是"革命力量的某种颂歌"。格拉祖诺夫"极其喜爱"这部作品，他表示对其中"许多段落尤其入迷"。斯塔索夫则赞誉斯克里亚宾说："从这部交响曲开始，你已经飞快地成长了，你已经完全成为一位大音乐家。"
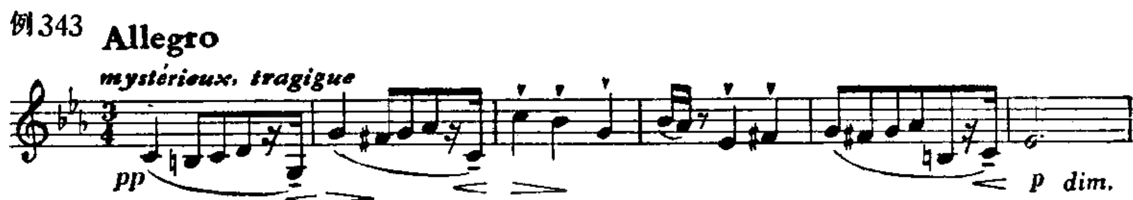
《第三交响曲》以一个心理因素分阶段的连续发展为基础，这个构思赋予作品如下某些特点：它的乐章从传统的四个减为三个，乐章与乐章之间不停顿地连续演奏，但每一个乐章又各有相当完美的结构；这些乐章的主题素材都有其共通的特点，这样就使这部交响曲接近于单乐章交响诗的形式。

乐曲开始时的一小段引子，是全曲的"核心"所在。在这里出现

的庄严、宏伟的主题，包含有两个因素：一个是低声部的严峻而紧张的乐句，另一个则是小号的强壮有力地向上飞跃的动机。这个主题象主导动机那样，作为一个完整的形象贯串着所有的乐章，成为创造的意志和自我确证的象征。作者在解释这段引子的内容时是这样说的："我是"这一勇敢的词汇，象号角的声音从寂静中响起来了！
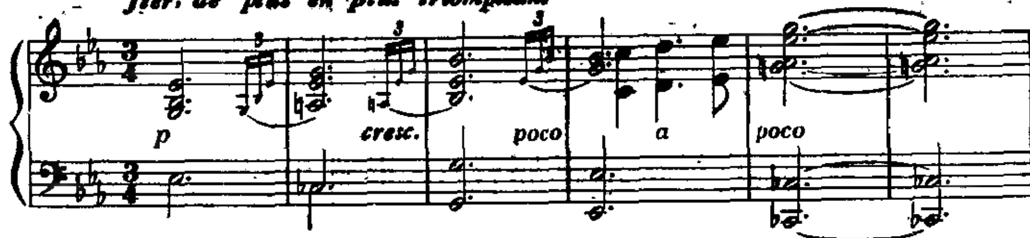


随后便是第一乐章——"斗争"的开始。这一乐章采用相当扩展和充满戏剧性的奏鸣曲形式，体现出生活中的尖锐矛盾和冲突，苦难和痛心的绝望。乐章的基本主题在音调上很明显地保持着同引子的血缘关系——结构方整、严密而开阔，这些主题按照浪漫主义作曲家的奏鸣曲呈示部的对比原则，存在着戏剧性、抒情和悲壮等性格的对置。乐章的第一主题进行急速，它的总的特点，用作者的话说，就是"神秘，悲惨"，但是作者在这一主题的相当广泛而复杂的交响发展中，同时也为它带来了很多细微的色调变化和情绪转换。为此，作者还在总谱上标上了很多表情术语，例如"越来越粗野"、"庄严"、"悲剧性的绝境"等，其中主题的个别变形往往具有独立的心理象征的意义，例如，在连接段开始时，作者就给这一主题的变形标明为"欢乐的飞跃"。



乐章的第二主题是一个出奇的，甚至带点幻想色彩的旋律，是一个诱人的抒情形象：



生活是不容易的，但是人的意志总要摧毁他所遇到的困难。在引子中出现的代表英雄性意志的主题，现在，在呈示部的结尾又出现了，这时它象是威严的号召一般：
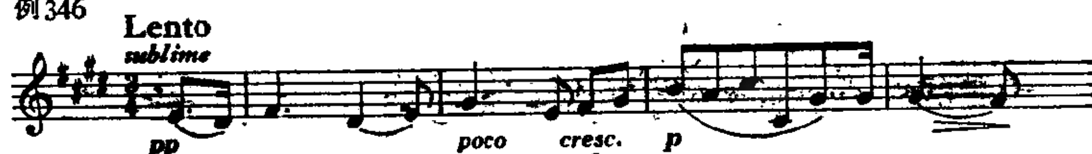


乐章的发展部十分扩展，形成一阵阵起伏，狂暴、悲壮和激动的情绪同冥想与静观的时刻交相转换。两个基本主题的变化发展创造出一系列意义不同的形象：一方面是绝望、惊慌和暴风雨的预感，另一方面又是崇高的冥想、热情的冲动和诗意的激励。在这里，第一主题带有阴暗的悲剧性色彩，其中第一个浪潮由木管乐器和小提琴上的六和弦组成的急速下跌的半音进行乐句涌成，它在三个八度的范围内活动，乐队的其他声部则以延续的和弦作为它的背景。这就是作者所说的"可怖的塌陷"。发展部的下半部分出现一个感情平静而温柔的新主题，它是由第二主题衍化出来的，随后在第二乐章中将有相当宽广的发展，在这里它好象只是未来的一点预示而已。

在乐章的再现部中，悲剧性的情绪重又加剧。乐章的尾声规模很大，具有相当独立的作用，实际上成为乐章的第二个发展部。这时候，第一主题节奏收紧，节拍转换(2/4)，表达出精神慌乱和焦急的极限，为此作者把这段音乐的特征标明为"阴暗、喘急、神速"(sombre, haletant, précipité)。随后，引子中"自我确证"的主题重又呈现，它成为进入第二乐章之前的一个过渡。

第二乐章"感官的享受"体现出肉身对一种情绪的感受，这就是

在同大自然的交往中，在人身上萌生崇高感情的那一时刻，它是进入精神完全自由的过程中的一个阶段，当然，对这大自然，作者是按哲学上的泛神论来解释的。乐章的基本主题在前一乐章发展部中曾经作为幸福的预感部分先现过，而在这里，这一抒情的旋律借助于饱满的和声以及半音进行的紧张音调，表达出一种消极、冥想和困恼的心境，然后逐渐地发展得越来越热情，越来越华美。

例346



在乐章中段，热情的爆发又为困惑的感情所代替，音乐平静而朴质；象《第二交响曲》的行板乐章那样，这里也可以看到具有象征意义的画面因素：在单簧管和短笛上交织着一个明朗的田园诗意的乐句，其它木管乐器上的"啁啾"音型与弦乐器轻柔的簌簌声，则充作它的背景。这段音乐"明亮"、"透明"，它模仿群鸟的鸣叫和树叶的抖动，充满着"大自然的声音"，有时也被称为"飞禽音乐会"。后来，象作者在总谱上标明的那样，音乐越来越沉入酣醉和热狂状态，然后不间断地转入最后乐章。

第三乐章"神明的游戏"想要表达的是漫无节制的欢乐和被解放的"我"的狂喜——这"我"已经挣脱了一切桎梏，完全意识到自己的力量，并沉溺在"创造的游戏"这令人心醉的喜悦之中。这是精神发展的最后阶段，是从声色的享受到无拘无束的自由境界的升华。乐章从"欢乐的爆发"开始，作者用"旋风"、"飞腾"和"回旋"的音型来体现人的自由精神的形象。由于这一乐章同时要起两种作用，它既是作品的"诙谐曲"乐章，又是结束整部交响曲的终曲，所以乐章的第一主题——游戏和无目的的活动的形象又具有诙谐性的因素：

例347



在这个主题的进行中，节奏起了很大的作用，它的动机显然源自第一乐章引子中“自我确证”主题的号声。这欢乐的情绪越发高涨，音乐越来越接近于酒宴的舞蹈。在进入终曲的高潮之前。作者好象“想起了”前面两个乐章的那些乐思；这里也象贝多芬的《第九交响曲》那样，作者使先前的一些主题重现，然后好象又把它抛开。接着第二乐章的主题象一首“欢乐的颂歌”那样响起来了，阴暗和艰苦全被忘怀了。这个静观的抒情主题转化为活跃的英雄性形象，它最鲜明而集中地体现着整部作品的基本思想，即从消极的幻想转为行动和对自身力量的确证。最后，在回忆第一乐章的悲剧之后，“自我确证”的主题重又出现，它的音响宏伟、庄严，极为辉煌、壮丽。

斯克里亚宾的这部交响曲传布不广，这是因为它的篇幅冗长，乐章之间又不间断，再加上乐曲中还存在着一些表现主义因素所致。作者为表现作品的内容不断探索新的手法，但有时却想入非非，例如，他后来在《普罗米修斯》一曲中，要求加上一架所谓“色彩风琴”，让它在演奏时把相应的色彩投映在一块白幕上；又如，他最后一部作品除了要求反映出乐音的色彩外，甚至想要表达音乐的香味和舞蹈的动作。斯克里亚宾的音乐语言有时艰涩难懂，可能这也是他的作品难于为广大听者所接受的原因之一。

第四交响曲《狂喜的诗》

（作品第 54 号）

斯克里亚宾创作《狂喜的诗》历时较长，早在 1904 年，作者就已开始构思，一直到 1907 年年底才全部完稿。这时，他正处于创作发展的转折时期，因此，他的哲学思想概念，体现在《狂喜的诗》和他的最后一部交响音乐作品《普罗米修斯》(1909--1910)中，同以往也稍有不同；但与此同时，《狂喜的诗》的内容同《第三交响曲》又有很多相似之处。《狂喜的诗》是他最著名和最复杂的作品之一。

关于《狂喜的诗》的内容，原先作者曾亲自为它撰写过一首诗以资说明，但是这首诗在文学上是毫无价值的，而且其中一系列象“否

定的高峰”、“恶的神秘深渊”、“瞬息现出的永恒”以及“鬣狗和豹的咬螫”等哲学名词和其它术语，本来就不可能用音乐来表现，因此在作品中根本不可能找到这些东西。可能作者自己也意识到这一点，所以他后来决定不把这些诗句印上总谱。斯克里亚宾在这一作品中，力图克服在前面几部交响曲中占相当重要地位的那些阴暗的戏剧性情绪，他摆脱了使人困恼和烦心的那些生活矛盾，整个儿沉浸到远离平凡的感情体验的那些崇高的和理想化的境界中去。他认为要进入“狂喜”这最高的精神境界，道路在于意识到不受任何外在世界所限制的绝对自由，在于同任何实际利害关系全不相干的、无目的的创作活动。《狂喜的诗》的实质内容就在于表达因创造的欢乐所激起的这种最崇高的生活紧张度。因此，这部作品所体现的，只是在前面几部交响曲中连续展示的所有复杂而矛盾的过程引出的决定性的最后一刻。这样的内容不需要那种多乐章的大型套曲曲式，作者正是因为这样才为它选择了单乐章的形式；所以尽管作者在创作这部作品时总是把它称为单乐章的交响曲——《第四交响曲》，实际上它更接近于交响诗的体裁。他后来创作的《普罗米修斯》也是这样。
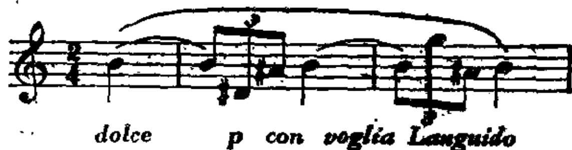
斯克里亚宾在《狂喜的诗》中极为精确而微妙地表达出各种不同的感情色彩，反映出其中往往难以捉摸得到的众多层次。这首作品具有作者成熟的创作时期的两大风格特点，用作者的话说，即“高度的精致和高度的宏伟”。为了适应交响诗的有限篇幅(全曲历时只有二十多分钟)，作者广泛采用主导动机的原则：在这里出现的动机多达十二至十三个，每一个动机的音调和节奏都十分鲜明、突出，俱各代表一种象征的意义，音乐的主题就是由这样的动机交织成或长或短的基本旋律素材，它完全不同于一般主题所拥有的那种广阔开展的旋律结构。在这些众多的动机中，属于基本的动机有七个，象《第三交响曲》那样，占中心地位的是“意志”和“自我确证”的形象，体现出积极主动的意志和英雄性功勋的思想，这两个主题形象的发展组成作品的“轴心”，或者说，成为一种“贯串动作”，而同这一条主线交并发展的，则是由“苦恼”和“幻想”等主题组成的另一条发展支线。为了便于说明乐曲的内容，这里依序列出乐曲中所有的基本动机，作者

为这些动机分别标注的表情术语是值得注意的：

例348
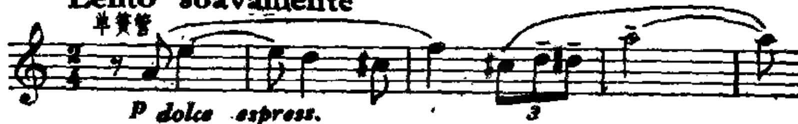
a. 苦恼的主题

Andante Languido



b. 幻想的主题

Lento soavamente



c. 飞翔的主题

Allegro volando



d. 产生创作的主题

Lento



e. 不安的主题
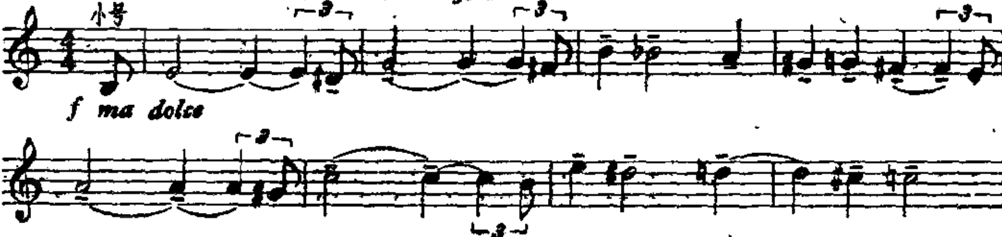
Allegro non troppo



f. 意志的主题



g. 自我确证的主题
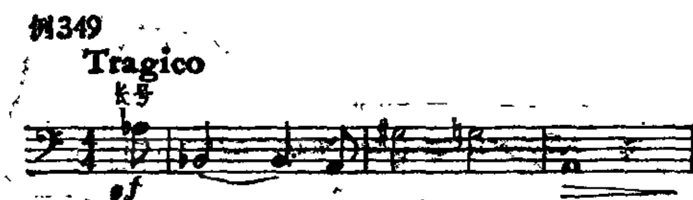


《狂喜的诗》用奏鸣曲形式写成，但是脱离传统奏鸣曲形式的一般发展原则。例如，在呈示部中，上述所有主题一一相继呈现，而且，

不难发现，这些主题虽然各有其情绪上的不同特点，但似乎又都有一些共通的因素。因此，主题与主题之间并不存在深刻的根本矛盾，它的连续呈现也失去主题间的明确界限，变成一种越来越增涨、越紧张、越强化的情绪发展的连绵不断的线索。乐曲从一小段慢引子(Andante)开始，这是充满安宁情绪的一刻：长笛温柔的旋律在延伸扩展，它是在“苦恼”的动机的基础上构成的，随后又在小提琴的轻快透明的震音音流的背景上同“意志”主题的一个片断——号声的庄严宣告结合在一起，但这情绪没有得到发展，立即又沉寂下去。现在奏鸣曲形式本体的第一主题(Lento)呈现了，这就是“创作的幻想”的主题，它同我们已经熟悉的“苦恼”主题的“摇摇晃晃”的音型结合在一起。这里一反奏鸣曲形式的传统，并没有出现活跃的戏剧性形象，它的速度依然是缓慢的，它的平定而抒情的情绪，则同引子十分相近。但是，在长笛声部已经传出快速轻飘的“飞翔”主题，这是连接段的开始，安宁和静观消失了，它暂时让位给快速度的飞跃进行，好象忽然刮起一阵风似的。不过这种飞翔又蓦地被止住了，它并没有形成任何音乐戏剧高潮，而只是通过飞翔的进行把音乐从“幻想”引入创造性的活动，即引出“产生创作”的主题而已。然而这第二主题依然采用慢速度的进行(Lento)，它又把听者带回到静观和“苦恼”的情绪氛围中来，同前一主题并不形成对比。随后出现的结尾段是整个呈示部最重要的一个段落，同前面所有主题形成鲜明的对比；这里出现的是“不安”的主题，它那切分的节奏，执拗的同音反复音型，增音程的调式和声，以及法国号阻塞音的压低的音色，都加强了这种不安的特点，正如作者所说的那样，“不安的节奏粗暴地侵入那迷人的世界”。不过作为答句的小号的“意志”主题一下子就驱散了这一凝聚的乌云，音响一下子变成象阳光一般光辉和明亮。这时，在颤动的音响背景上，小号威武地奏出“自我确证”的主题，它的旋律非常突出、显明，即时吸引住人们的注意；它那号召式的四度上行音调，基本倾向于上行的旋律，使这一主题显得格外有力。同其它一系列主题相比较，这个主题具有更大的交响发展的可能性，只是在呈示部中还没有充分发挥它的威力就是。总的说来，呈示部的基本思想，乃是关于人的意识

从苦恼、幻想转入积极的创作状态的过程，其结构基本上可以分成长度很不对称的两部分，截至结尾段之前是它的前半部分，篇幅较长，都是慢速度，后半部分很短，速度转快，但它却是整个呈示部的核心，也是它的主题和思想的中心，这里集中了乐曲中最重要的一些主题，并作极为简洁的呈示。

乐曲的发展部规模很大，由三个段落组成。第一段(Moderato)是静观和抒情这一条线索的发展。在这里，"苦恼"的主题似乎一直是神采焕发，不断在发扬光大；它的音响越来越激动、热情，甚至具有豪华的形貌。第二段(Allegro)是全曲最戏剧性的一页，"自我确证"的主题同"不安"的主题的冲突，象征着光明与黑暗的顽强斗争，铜管乐器的沉重和弦和大锣的轰隆声，似乎是凶兆而严酷地在宣示黑暗的胜利。但就在这一刻，从乐队深处(长号，带弱音器)升起一个宣叙调式的新主题——"抗议"的主题，不过它的效果却是喜剧性的：



然后就是"转入反击"的第三段(Tempestoso)的开始，这里重又出现"意志"的主题。从《第三交响曲》开始，作者特别重视管乐器组的作用，尤其是小号，凡是涉及英雄性意志的主题或者是紧张、狂喜的场面，多半由它来体现；而在这里，同样用它来掀起乐曲的一次高潮。现在音乐的进一步发展，确实具有一股"打击"的力量，它向自己道路上的一切障碍发动冲击，把一再企图控制"战斗"的那些"不安的节奏"抛得老远的；这是一种强有力的进行，朝着预定的目标全速前进。光明得胜了。"自我确证"的主题的发展构成了乐曲的第一次大高潮：小提琴、长笛、单簧管和钹的颤奏联合成为一条光闪闪的音流，提供一个色彩绚烂的背景，使乐队的音响添加巨大的力量和光辉。最后，一阵长时间不间歇的渐强，把力度引向最高点。然后紧张度急剧减弱，耀眼的光辉开始暗淡下来，发展部就在这迷濛的雾幔中结束。

乐曲的再现部以多少有所不同的变奏形式重复呈示部的相当一大段音乐，重又可以看到"幻想"和"飞翔"等主题再现。但是从结尾段开始就有不同于呈示部的实质差别。现在，"不安的节奏"已经不是阴暗的，也没有造成不安的感觉，相反地，它变成轻捷、飞扬，同体现光明和意志等形象的因素溶合在一起。此外，作者还大大突破了再现部的框框，引进发展部中的一些新素材，象是对前不久发生的关于光明与黑暗的斗争的激动人心的事件的回忆。不过，这个斗争的戏剧性形象现在却具有幻想性诙谐曲的特点。

乐曲的相当扩展的尾声以各种不同主题的轮换和交织为基础，犹如乐曲的第二个发展部。"精致"和"宏伟"这两大基本特点在这里也交织在一起。音乐变成激奋而欢乐，甚至连"不安"的节奏现在也欢欣若狂。在这急速轮番闪现的形象交替之中，在疾快的节奏的奇幻游戏之中，可以感到好象在进行着一种魔幻的舞蹈，可以看到好象到处布满着节日的焰火。最后，为了掀起全曲最宏伟的高潮，作者动员了全乐队的全部力量：打击乐器的轰隆响声、钟声和管风琴的稠密而酸涩的和声交织在一起。这时候，八个法国号(号口朝上)，还有五个小号，庄严地同声高奏放宽节奏的"自我确证"主题，它以耀眼的光辉最终辉煌地体现出这首乐曲的中心思想。

斯克里亚宾的《狂喜的诗》繁简不一，它的和声大胆，乐队组合庞大；由于它的主题数量太多，以至于听者有时很难把握住它，加以作者的个别音乐形象也有极端主观的印记，确实存在着不少引起争议的不足之处，为此论家见仁见智，争论不休。但是总的看来，在《狂喜的诗》中，应该说毕竟是愉快明朗的乐观精神和健爽有力的情绪占居首要地位，因此它给听者留下了深刻的印象。作者曾经说过："我要对人们说，他们是有力和强大的"，《狂喜的诗》同样体现了他这句话的基本精神。

拉赫玛尼诺夫

(Сергей Васильевич Рахманинов 1873—1943)



俄罗斯作曲家、钢琴家、指挥家谢尔盖·瓦西里耶维奇·拉赫玛尼诺夫在1873年4月1日生于诺夫戈罗德省奥涅格村一个贵族家庭里。四岁起，小拉赫玛尼诺夫开始学弹钢琴，十岁时进彼得堡音乐学院，但收获不大；十二岁时（1885年）到莫斯科音乐学院才开始认真学习钢琴和作曲，1891和1892年先后在这两个班上毕业时因成绩优异，曾获得金质大奖。拉赫玛尼诺夫在学校期间已经写出头一批作品，包括《第一钢琴协奏曲》和《青年交响曲》等，他的毕业作品——独幕歌剧《阿列科》，受到当时以阿连斯基和塔涅耶夫为首的考试委员会很高的评价。

音乐学院毕业后，拉赫玛尼诺夫已开始跻身于俄罗斯第一流青年作曲家之列，他悉心研究俄罗斯民间艺术和古典作曲家的创作，相继又有一批器乐与声乐作品问世。但是在1895年，当他的《第一交响曲》因作品本身不够成熟而上演失败，使作者感到极度失望，他的创作一度陷入低潮，若干年间没有写出一部完整的大型作品。不过这时候，他的活动转入其它领域，他开始教授音乐课，还应莫斯科一家私营剧院之请担任歌剧指挥。九十年代末，他结识了契诃夫、列夫·托尔斯泰和高尔基，他同俄罗斯著名歌唱家夏里亚宾的悠久而

亲密的友谊，也是从这时候开始的。1899年，拉赫玛尼诺夫第一次出国旅行演奏，初步奠立了作为一个钢琴家的世界声誉。

1900—1901年，拉赫玛尼诺夫的一部最著名的《第二钢琴协奏曲》的问世，标志着他的创作繁荣时期的开始。他在这个时期写出的作品，反映了第一次俄国革命(1905年革命)前夕社会意识的蓬勃高涨；他的音乐充满了真诚的激情、生动直接的抒情感受以及丰富多姿的旋律，同时也加强了豪迈、英勇的因素。1904—1906年，他任莫斯科大剧院常任指挥。如果说，九十年代他在私营剧院的指挥实践，还只是他在指挥艺术方面的锻炼阶段的话，如今在大剧院，他却已经称得上一位完全成熟的指挥大师。他指挥格林卡和柴科夫斯基的一些歌剧，也亲自指挥他自己新写的两部歌剧——《吝啬的骑士》和《弗兰切斯卡·达·里米尼》(当时已享盛名的天才歌唱家夏里亚宾参加演出)，这些演出成为当时音乐社会的重大事件，而且被奉为后世遵循的典范。

1906年春，拉赫玛尼诺夫离开大剧院工作，先到佛罗伦萨，然后全家在德累斯顿住居三年。在革命失败后的反动统治时期中，现代派艺术思潮在俄国艺术中有着很大的发展，但在这时，拉赫玛尼诺夫依然捍卫和继承古典传统，创作出大量作品，为俄罗斯音乐文化做出巨大贡献。他在德累斯顿时期最重要的作品，要算是他的《第二交响曲》(1906—1907年)。1909年春，他回到莫斯科。在此之后一段时期，他又陆续写出《第三钢琴协奏曲》(1909)、《钢琴前奏曲集》(1910年)和其它一些钢琴作品，但是在这时候，反动统治下的那种令人窒息的气氛，显然在他的创作中也有所流露，颓废派艺术的消极情绪，对他的创作开始有所影响——他以比利时象征主义作家梅特林克(M. Maeterlinck, 1862—1949)的剧本为题材写作的歌剧《蒙娜·曼娜》(只写出一幕)，根据瑞士象征主义画家彪克林(A. Böcklin, 1827—1901)的同名画作写出的交响诗《死岛》(1909年)，取材于美国作家爱伦·坡(E. Allan Poe, 1809—1849)的诗作谱写的乐诗《钟》(1913年)，以俄罗斯一些象征主义诗人如索洛库普(Ф. Сологуб, 1863—1927)和巴尔蒙特(К.Д. Бальмонт, 1867—1943)的诗

句写出的最后一组浪漫曲(作品第38号),都反映出一种阴郁、悲观的情绪,具有印象主义的印记。与此同时,他的钢琴演奏和指挥活动却特别频繁而富有成果,他在钢琴演奏中善于把他对作品构思的理解清楚地传达给听者,他不但以其洋溢着感人至深的热情、力量和贯串着抒情性的演奏,激荡着听者的心弦,而且,更重要的是他首先为听者创造出一种完整、深刻、鲜明和易于把握的艺术形象。作为交响音乐会的指挥,他在当时也被誉为柴科夫斯基的《第四交响曲》、《第五交响曲》和鲍罗丁的《勇士》交响曲的最好的解释者。

1917年,当爆发二月革命时,拉赫玛尼诺夫持着同情的态度,他把自己的一次音乐会收入捐献给军队。但是他不理解伟大的十月社会主义革命,因此,当苏维埃政权刚一建立,他便离开祖国,先到瑞典,然后定居美国,在那里度过他一生中最后二十五年的生活。在背乡离井的条件之下,他只是忙于几近狂热的音乐会演奏活动,在创作方面却经历着一场危机,很长时间没有写过一部作品。只是到二十年代后期,才断续地写出他的《第四钢琴协奏曲》(1928年)、《科列里主题钢琴变奏曲》(1932年)、《帕格尼尼主题狂想曲》(1934年)、《第三交响曲》(1935—1936年)和《交响舞曲》(1940年)。拉赫玛尼诺夫曾特别强调指出,他的所有后期作品都以各种不同的形式,采用中世纪天主教的歌调《愤怒的日子》(Dies irae),这个歌调在十九、二十世纪许多作曲家手中常常用来作为死亡的严厉和神秘的象征,拉赫玛尼诺夫同样也用来体现一种命定不可避免的结局的思想。他在远离祖国的岁月里,时常怀有孤独和寂寞的心情;他经常阅读俄罗斯古典文学作品,阅读苏联出版的音乐书籍,对涉及他所热爱的俄罗斯作曲家如柴科夫斯基、鲍罗丁和塔涅耶夫等人的论述特别感兴趣,当他听到苏联电台广播他的作品时,感到格外高兴和感动。在卫国战争期间,拉赫玛尼诺夫也表现出他的爱国主义热忱,他举行许多专场音乐会,募款捐赠苏联军队,他在1942年3月间为此写给苏联驻纽约领事的一封信上写道,这是"一个俄国人尽其所能地对俄国人民抗敌斗争的一点资助",并表示对全面胜利的坚定信念。但是,在1943年初,由于急性癌症发作,他不得不中断预定的演奏旅行,终于未能等

到他所热切期待的胜利消息，在3月28日在洛杉矶突然去世。

拉赫玛尼诺夫力图在音乐中表现一个忠实诚挚的普通人的思想感情，竭力探求让所有的人都易于理解的方式，从这一方面着眼，他可以说是柴科夫斯基的直接继承者。他的音乐时常具有幻想和悲剧性的哀伤等因素，时常留下一种内心悲剧的不可磨灭的痕迹，这样深刻的抒情性和戏剧性也是使他的作品接近于柴科夫斯基的地方。所不同者，拉赫玛尼诺夫作品的内容更加狭窄，往往局限于抒发个人内在的精神体验，但表现得十分动人而富有诗意。他的音乐除了着重体现悲剧的因素之外，有时也以磅礴的力量讴歌幸福、赞颂祖国大自然风貌，精心刻划出一些令人心旷神怡的安谧、宁静的形象。拉赫玛尼诺夫的音乐充满了美妙的旋律，在他的同时代人当中，他是一位天才的旋律作家；他的旋律写作同俄罗斯民歌中的悠缓歌曲保有密切的联系。他的作品还以和声语言和复调手法之丰富见长。所有这些，都是拉赫玛尼诺夫的音乐具有如此感人的力量所在。

第二交响曲

（e小调　作品第27号）

在拉赫玛尼诺夫的乐队作品中，他的交响曲占有中心的地位。他的交响曲揭示深刻的哲学问题，反映一个普通人的复杂而矛盾的内心世界——他的欢乐、痛苦以及同敌对力量之间的斗争；他的三部交响曲在某些方面彼此相似，但相互之间又各有其不可重复的特点。这几部交响曲的出现间隔很长时间，其中的内容和音乐形象，标志着作者创作道路上的不同阶段，反映出它的风格和世界观的演化。

《第二交响曲》在1907年初完稿，同他在九十年代写出的《第一交响曲》相距十二年之久。这部交响曲的戏剧构思统一而严整，作者一步步地发展作品的基本思想——指明一个普通人既同外在敌对力量斗争，同时又同他自己、同他自己的拘谨和僵化的精神状态、同他因精神的激荡而对生活意志的否定进行斗争。很可能，这部作品的内容也涉及到作者的一段生活经历，即从《第一交响曲》演出失败后的

失望、无法抑制的消沉、然后逐渐回到生活、回到音乐创作的历程。《第二交响曲》始终以其诗意的情绪和艺术的光辉吸引住听者的注意；它的表达极为纯朴、自然、从容和诚挚，为此有人把它称为"俄罗斯抒情交响曲"。不过，与其说这是作者的一篇抒情的独白，倒不如说是他所经历过的现实生活的一些广阔发展的场景更为恰切。

第一乐章展示整部作品中所有的基本形象，最富戏剧性。在这一乐章中阴暗的音调占居优势，只是在乐章结束时才有所消释，乐队的色彩稍带灰色，比较单调。音乐描绘悲剧性的失意、孤独的感觉以及为摆脱沉重思虑的桎梏所做的努力。乐章从慢速度的戏剧性引子开始，这段引子中的主题音调确定了整个乐章的特性，它实际上贯串着整个音乐织体，成为后来许多主题所赖以形成的核心：

例350



这段音乐把听者引入雾幔迷濛、空气寒冷的秋日景色之中，这不是列维坦绘画中的《金色的秋天》，而是晚秋没有太阳的阴暗郁闷的时节。在木管乐器的严峻背景上，小提琴咏唱的这支旋律，恰切地描绘出这荒漠无际的平原形象：它从容不迫地从一件乐器转到另一件乐器上，气息十分宽广，有时因一些休止符或孤单地叹息的个别音调插入而被打断停息，有时重又相互呼应、相互交织，时而富丽，时而阴暗，它宽广地扩展又缓慢地低落，最后交给英国管清晰孤高和若有所思地单独咏唱，从而结束这一大段引子的陈述。

乐章的第一主题是一个宽广的歌唱性旋律，它优美、热情、生动、活跃，由于它的闯入，原来拘谨和呆滞的状态全给荡涤无存了：
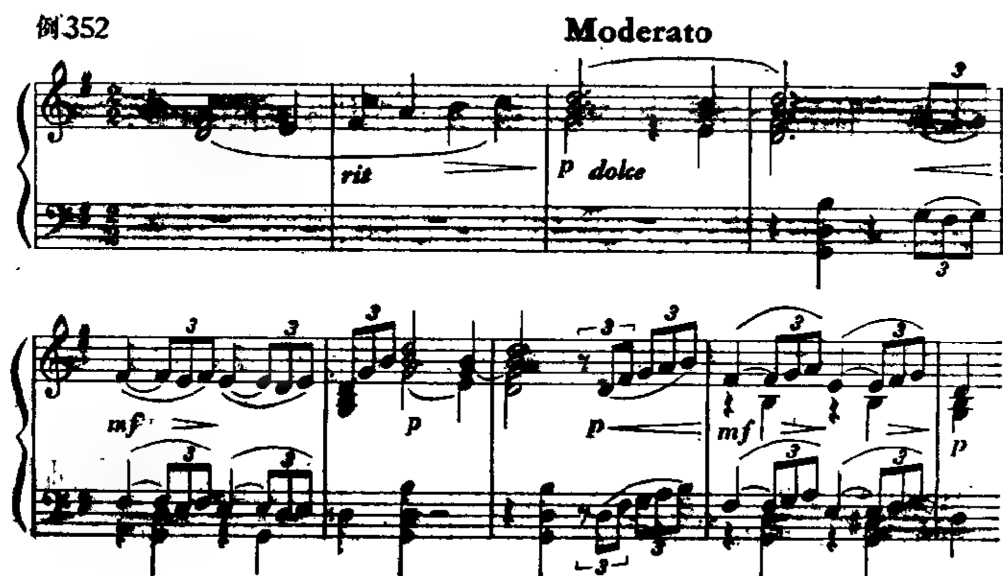
例351



不难看出，这个主题显然是从引子的音乐中衍生出来的，只是在

这里，它的音响更加坚定有力，而且，在紧张的情绪增涨之后，作者还把一些兼备歌曲性或朗诵式因素的宽广旋律结合进这第一主题之中；类此引入新素材以形成高潮的手法，在俄罗斯民歌和包括作者在内的许多俄罗斯作曲家的许多作品中，都是屡见不鲜的。逐渐地，音乐的色彩转趋明朗，由单簧管独奏引出乐章的典雅的第二主题。这是一个柔和的抒情形象，带有冥想的田园诗意味，它平和、流畅而从容不迫地进行着，作为第一主题的一个补充；它的管弦乐色彩有力地渲染出一种孤寂和悲哀的情调，效果十分动人：

例352
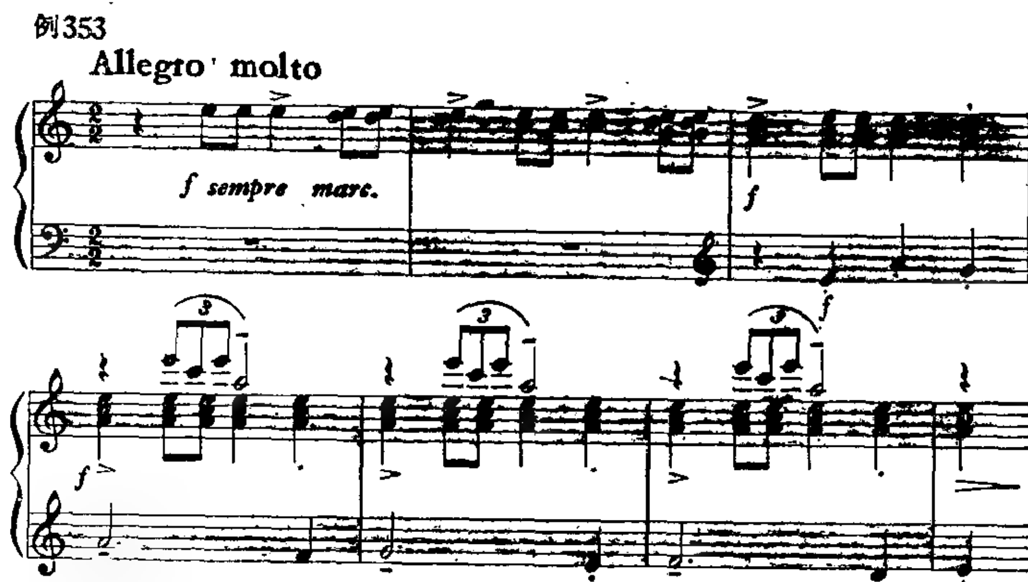


在这一乐章中，并没有对立因素的尖锐斗争，不过在发展部中，戏剧性的气氛有所增浓；开始时不难听到引子的动机同乐章第一主题的音调结合在一起，具有一种不安的特性，而且越来越加强悲剧性的紧张度。但就在这时候出现了转折。乐队的力量从轻弱逐渐转为轰然巨响，第一主题变得特别刚劲、雄浑，最后并以作者常用的钟声掀起第一个高潮。随后，抒情的第二主题也以更加宽广和近于庄严、雄伟的方式展现出来。只是在最后，阴郁而沮丧的引子主题的出现，才使人又想起了前面那种黯然的景象。

第二乐章在整部交响曲中是最光辉灿烂和出类拔萃的一章，但是它并不破坏全曲的柔和、冥想的情调。这一乐章最吸引人的地方，在于它那无比丰富的对比，无论是主题的发展或是配器，经常在变换

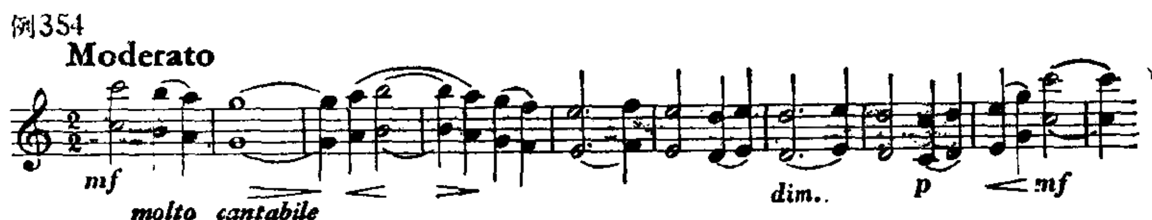
青色彩，但又总是那般清纯而严整。这是一首晶莹的诙谐曲，用复三部曲式写成。乐章的基本主题节奏奋迅，情调粗犷，富于“严肃”的幽默感和青春的激情，接近于一种快速度的进行曲：

例353



乐章的第二主题由单簧管的简单乐句引入，这是弦乐器咏唱的一支宽广明朗的歌曲性旋律，具有俄罗斯民间曲调的气质；它均匀、平稳地流淌，力度的变化不多，然后逐渐地平息下去：

例354



随后，第一主题的轻快的飞跑重又进入，这时候它那勇武的幽默感、节奏的灵活嬉戏、乐队的鲜艳的明暗变化，比它的第一次陈述更大幅度地强调出群众性场面的特点。突然，音乐的色彩昏暗下来，好象天空布满乌云，狂风呼啸，雪片飞转，在听者面前仿佛出现一种妄诞的幻影。第一主题的动机时而在这一个声部、时而又在那一个声部中以出奇的揶揄形貌浮现。这就是乐章的中段。其间还可以听到铜管乐器重奏的阴暗的圣咏曲调，然后又在快速的进行中消逝。

当所有这一切全都静寂下去时，乐章第一大段的那些形象重又

在听者面前移过。最后，诙谐曲的基本主题同引子的音调别出心裁地结合在一起，同时也可以听到阴暗的圣咏，不过它并无法改变整个乐章的诙谐气氛。关于这一乐章，也有人把它比作在大雪弥漫的无尽平原上奔驰的三驾马车，马儿的铃铛响着，一支宽广而自由自在的歌儿从远处传来又渐次消失。

第三乐章是作者充满着明朗的诗意和沉思的抒情画页之一，也可以说是穿插在两个快速度乐章之间的一首抒情间奏曲；它那旋律素材的美和主题发展之宽广和流畅最能引人入胜，而其音乐的情调、甚至主题和伴奏音型本身，都近似作者的《第二钢琴协奏曲》的中间乐章。这一乐章从小提琴几小节典雅的乐句引入，而当单簧管美妙地奏出乐章的基本主题时，一些衬腔的交织使旋律的进行显得十分繁复多变，但同时又保持住多样的统一：
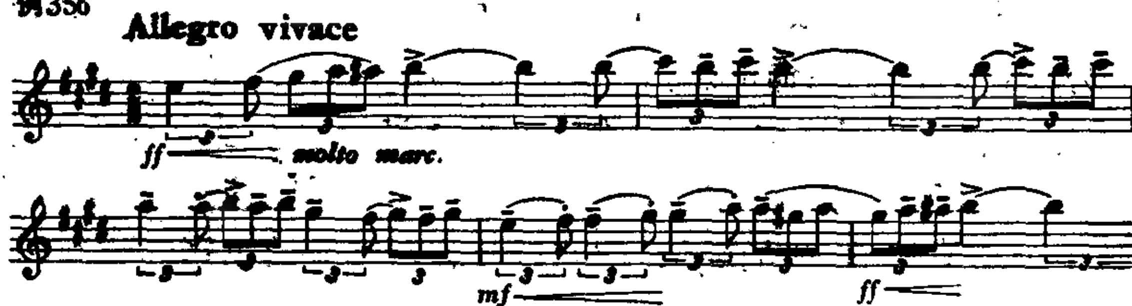
例355
Adagio
espress. e cantabile
mf
pp dolce
poco cresc.
dim.

苏联作曲家阿萨菲耶夫院士曾把这个主题比作在俄罗斯草原上出奇而蜿蜒曲折流淌的河流，它的进行是如此之温柔，你可以长时间顺着水流走到老远的地方，一路饱赏周围景色的微妙变幻。的确，当我们听拉赫玛尼诺夫的这支旋律从发源到不断壮大的过程中，实在很难不为它的每一个转弯、旋涡和波纹所深深吸引住。乐章近结束

时，在这平静和幸福的安谧气氛中，可以感到第一乐章引子的一些音调闯入，但这时候它已经逐渐失去原有的力量，同如歌的旋律衬腔溶合在一起。乐章结束时音响宽广而明亮。

最后乐章是前面几个乐章的发展的总结：从拘谨呆滞的精神状态和悲剧性的绝望中，滋生出新生活的幼芽，最终完全肯定光明因素的胜利。这终曲用大调写成，它是快速度的，表现明朗和乐观的情绪，具有民间节日欢乐的特点。乐章的第一主题流畅雄浑，节奏矫健，犹如一首怪异的进行曲一般，可是不难看出，它同诙谐曲乐章的第一主题也有很多相近之处：

例356



不过在这一乐章中起主导作用的却是它的第二主题——这是一个抒情、明朗而感人的歌曲性旋律，在乐章中有着充分的交响发展：

例357



这支旋律同慢板乐章性质相近，它的陈述甚至也以慢板乐章的片断作结。在呈示部结束处，在音乐的织体中还可以看到第一乐章的引子的痕迹，似乎是对过去的一种模糊的回忆。乐章的发展部不长，以发展第一主题为主，最后，音乐的尾声气势宏伟，色彩艳丽，整部交响曲就在生活和光明的如此欢腾的辉煌胜利中结束。

《第二交响曲》是作者创造力高度旺盛时期的产物。作者为他的这部作品带来了不少新的东西；它的笔法复杂多变，音乐的结构精密，但也有些艰涩难解之处。拉赫玛尼诺夫把这部交响曲题献给他的老师塔涅耶夫。

第三交响曲

（a小调　作品第44号）

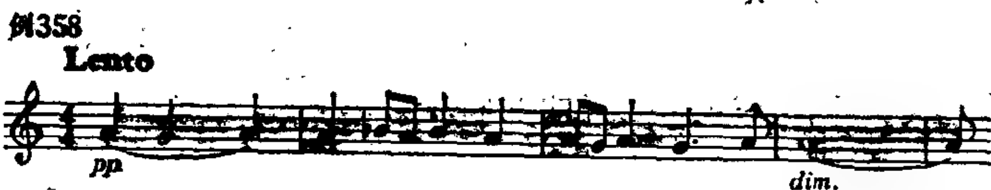
这部交响曲在1936年夏间写成，同年11月由费城交响乐团首次演出，斯托科夫斯基指挥。这部作品在作者后期创作中占有中心的地位，相当深刻地反映了长期激荡着作者的那些艺术思想问题。《第三交响曲》的主题与和声语言都带有俄罗斯的民族特征，作者甚至引用他从来未曾用过的一些民俗学因素，借以强调这种民族色彩。看来，作者在他的这部最后杰作中，是想特别清楚地表明他是一位俄罗斯艺术家，直到他生命的最后一刻，他都是向着祖国的。后来，在1941年，拉赫玛尼诺夫有一次在涉及他自身的艺术经验的谈话中，又一次证实了这一点。他说："作曲家创作的音乐应该表现他所出生的那个国家的精神，他的爱情、信仰以及他所喜爱的书籍和绘画的内容。音乐应该是他的生活经历的总和……我是一位俄罗斯作曲家，祖国确定了我的气质和处世态度。"

《第三交响曲》在一定程度上可以看做作者的一部自传体作品。因为在这里有着作者很多生活体验和经历的深刻反映，它是拉赫玛尼诺夫的整个创作道路的多方面的溶合物——包括对俄罗斯古典作曲家如柴科夫斯基和"强力集团"的各种不同影响的消化和吸收，同时也包括作者自已在创作中所已取得的成就，即溶合他的前两部交响曲的一些基本特征，此外，还结合进一些现代的表现手法。象《第一交响曲》那样，这里也有抒情的心理因素，在它的每一乐章中也有一个"缠住不放的思想"，即贯串全曲的基本主题，或称主导动机。同《第二交响曲》一样，这里也明显具有"强力集团"的交响乐的画面原则。总的说来，这部交响曲可以说是关于俄罗斯的一首抒情的诗篇，浸透着作者对俄罗斯祖国、俄罗斯人民和民族艺术的热爱之情，充满着对青年时代的浪漫主义的回忆；作者怀着诚挚而温暖的感情描绘俄罗斯大自然的景象，再现俄罗斯古代民间神话中的幻想形象，叙述祖国的命运、幻想和她的未来，作者还以其熟练的技艺和手法，使这

部作品增添不少声色和新意。不过，由于作者长期处身异域，他实际上无力按现代的要求真正地解决他在这部作品中提出的关于祖国这一课题，这部交响曲在很大程度上是根据他的回忆写出的。因此，对祖国的明朗的想象有时蒙上一层抑郁、悲戚的色彩，有时甚至染上悲剧的色调。这就是一个远离祖国的俄罗斯艺术家的真正的戏剧。

《第三交响曲》只有三个乐章，但是在当中的慢板乐章中，作者插入一个快速度的诙谐性乐段，它实际上起着原来的第三乐章的作用。象前两部交响曲一样，这部交响曲同样贯串着单主题的原则，其中的主导动机又是用的古俄罗斯歌调——《安静的堂屋》。在这里，这支曲调代表着祖国或命运的形象，它开启和结束这部交响曲的前两个乐章，它的音调同时也在最后乐章中呈现：

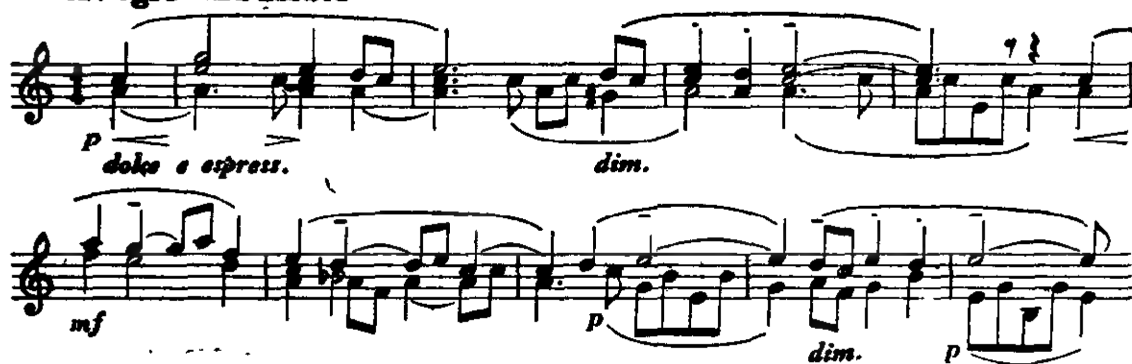
例358



这是在第一乐章开始时由单簧管、法国号和大提琴齐奏奏出的引子主题，象是整部交响曲的卷首题词一般；它仅由三个音组成，进行流畅，但色彩阴暗而严峻，仿佛是从谧静的远方、从凝神的沉思中产生出来似的。但这平静的音响突然被一阵急剧的飞跃和刺耳的和弦打断，然后在均匀地搏动的衬腔背景上，传出一支温存、诚挚的抒情旋律——乐章的第一主题。这支旋律有很多衬腔交织其中，它的结构严整、简洁，气息宽广，酷似俄罗斯古代悲伤的悠缓歌曲，它的旋律音调又好象噙着眼泪诉述人民多世纪来遭受的苦难一样。与此同时，这支旋律的平静发展，又容易使人联想到俄罗斯大自然的画面——祖国大地的空旷无际的草原，雄伟、茂密的森林以及从容流过的河水。这段音乐一下子就使人感到拉赫玛尼诺夫无愧为一位风景画大师，但是也不难看出，这个风景画面同作者在世纪初对生活的美所做的颂扬已经相去甚远，在如今的画面上色彩已经显得特别严峻和愁郁。
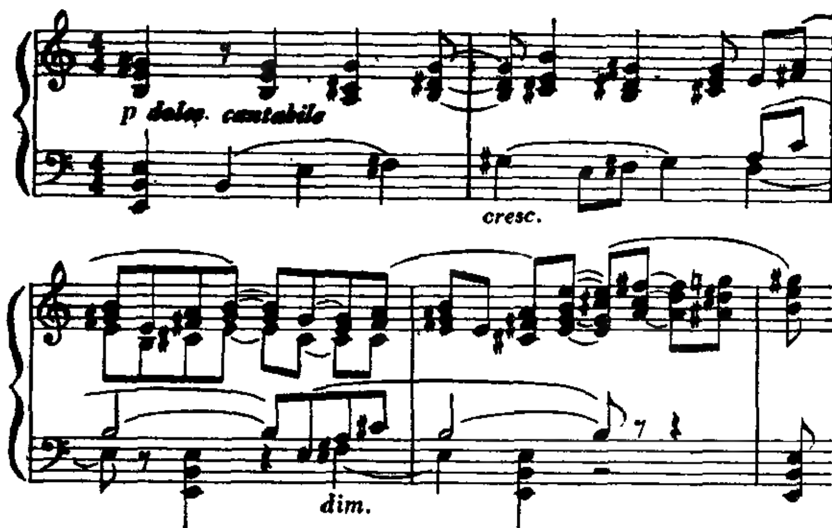
例359

Allegro moderato



作为两个主题之间的过渡的连接段，为第一主题的平静的叙述添加一些警觉和不安的节奏——随后这节奏还将起重要的戏剧性作用。现在速度在加快。情绪的增涨终于引出了乐章的第二主题，呈现出比前更加昂扬、振奋和明朗的旋律，即类似俄罗斯的婚礼曲调。这支旋律开始时在室内乐式的伴奏中由大提琴奏出，但它不断扩展、壮大，最后甚至具有快速度进行曲的特征。

例360
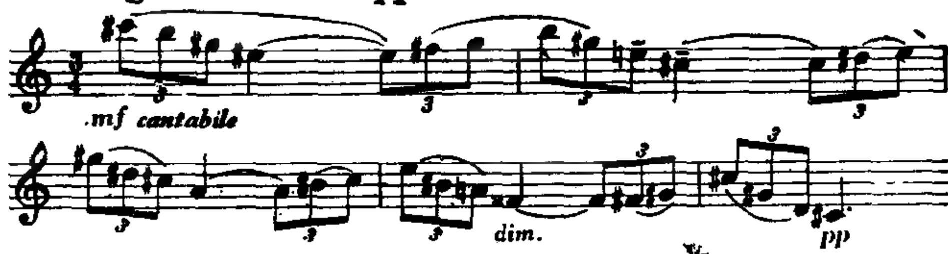


在发展部中音乐的性质完全改变了，充满着焦躁不安的戏剧性因素。色调暗淡下来，和声生硬，节奏变得紧张而有间歇，三连音的不安搏动和持续反复的节奏型，以及翻腾的巨浪，孕育出一种可怖的力量，把音乐的发展导入高潮。这段音乐给人的感觉，仿佛出现一种揪住人们心灵的力量，它窒息住生活的一切冲动，这是破坏平静安

宁的生活的一场大动乱，或者说是遮盖着阳光普照的风景画面的漫天暗云。最后，命运的凶兆动机又在长号和大号上出现，从而结束乐章中掀起的这段暗潮。但是这悲剧性的紧张情绪过后，乐章的基本形象又以新的面貌重现了。我们又可以看到那忧郁的思索在浮游，但又被密聚的钟声打断，悲伤的主题被第二主题的有力进逼所取代。这后者也象在呈示部中那样，变得更加活跃主动。在这一阵力度的增涨之后，音乐又恢复原有的平静，整个乐章以命运主题的再一次倔强呈现作为结束。

如果说，《第三交响曲》的第一乐章所反映的，基本上是属于作者遥远的青年时代的回忆的话，那么，在第二乐章中，则容易使人联想到作者的比较后期的创作，例如乐诗《钟》中的那些形象。第二乐章依然从命运主题开始，这主题现在成为这一乐章的深刻、悲戚的沉思的源泉，它在乐章的起头、第一大段的再现之前以及乐章结束处屡次出现。不过，除了最后一次呈现之外，这主题已经变得几乎不可复识了：现在，它在竖琴的华丽和弦伴随之下，由独奏法国号奏出；它已经不象从前那般严整和规范，而象是一位歌者的从容、匀调的叙述。这简短而孤单的引子引出了乐章的基本主题——这是一支美丽、流畅如歌的旋律，先由独奏小提琴奏出，它的气息宽广，深具明朗的田园诗色彩，它的进行悠缓，不由地使人联想到俄罗斯的无边无际的草原的奇妙画面：

例361
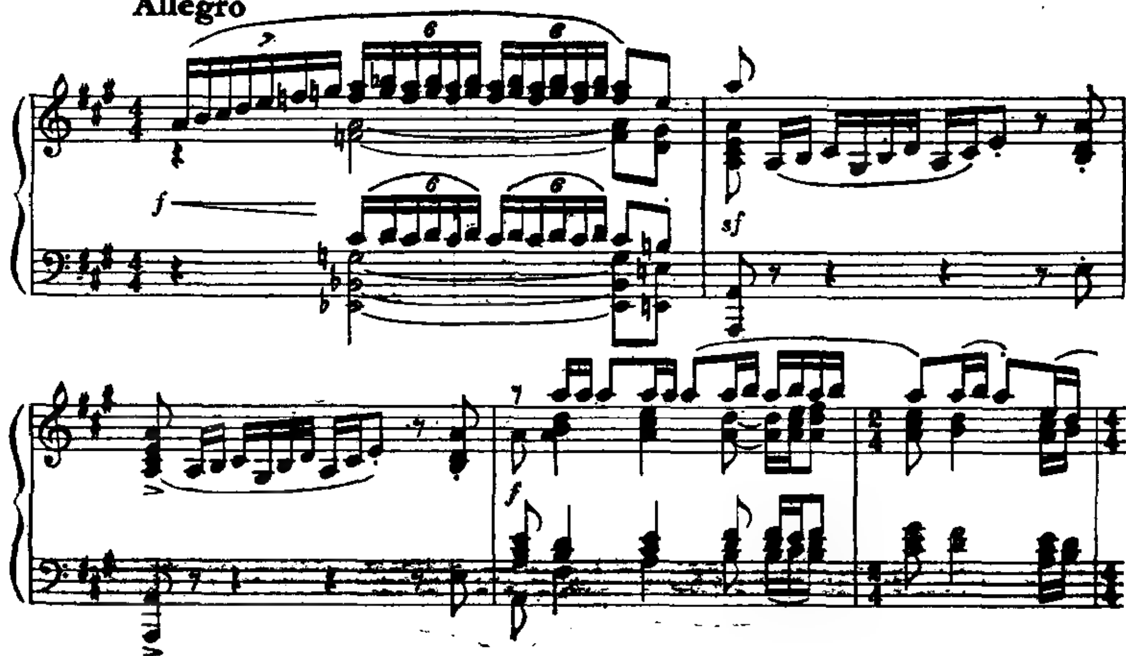


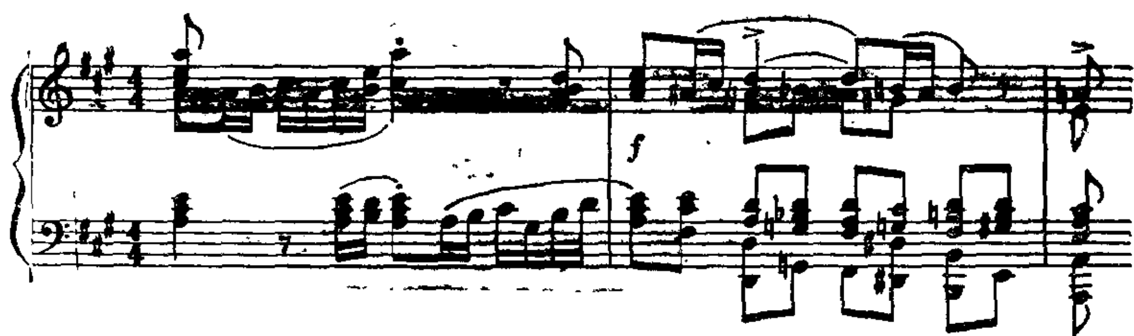
随后，这支旋律转由长笛、低音单簧管、大提琴、大管和英国管不断传递，并逐渐发展为整个乐队的宽广而富有表情的咏唱。这时候，音乐也逐渐失去它原来的安逸的特点，变成焦急和不安；和声不稳定，经常出现同名大小调的对置，调性思维复杂化。换句话说，在明

朗而富有诗意的沉思和回想之后，接踵而至的就是深刻的内心戏剧；作者好象有意捣毁他自己的幻想似的，故意丑化这一纯抒情性的旋律，使它有时变成十分丑陋和怪诞。但是，特别尖锐的对比却在乐章中段。这是乐章中穿插进的诙谐性段落，接近于里亚多夫的神话式交响小品，满是那些半现实半幻想的无奇不有的形象。有时仿佛可以听到恶意的嘲弄和机灵的讥笑，有时又象是一首怪诞的进行曲，其中明显可以感到爵士音乐手法的影响。同前一段音乐一样，这里的色彩与和声也有不少足以令人心醉之处，在乐队写作方面也有不少光辉的神来之笔。逐渐地，这急遽的进行平息下来，并重又转入沉思和冥想。在音乐的浪潮之上浮游的命运动机，重又引出抒情的旋律，恢复到原来的速度，好象又可以看到歌者一边弹拨琴弦一边咏唱那古老的歌调一般。不过，乐章的基本主题的重现已经有所压缩，而且，甜蜜的回忆和幻想也不能盖过关于严峻的现实的难忍的念头，乐章还是以那个命运的主题作为结束。

最后乐章反映出舞蹈形象的明朗世界，具有节日欢乐的特点和乐观的结论。可是这首终曲同时又存在着矛盾，其中的形象并没有贯彻始终，由于阴暗力量的闯入，原来的情绪一度遭到破坏，从而染有悲剧的色彩。乐章的第一主题用急速的舞蹈节奏写成，这是民间

例362
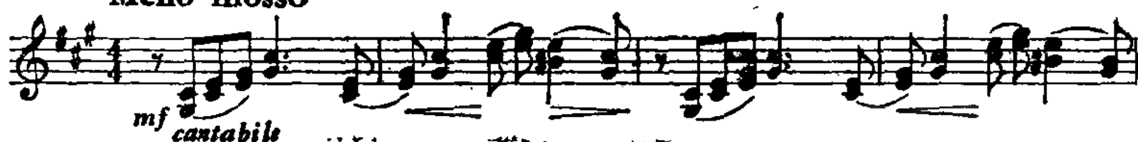




节日游乐的喧闹而热烈的场面，但依然有它那典雅的一面。在全乐章中这是最值得注意的主题，因为它具有最概括性的意义，即塑造出活跃、坚定的形象。

乐章的第二个抒情的形象是不稳定的，有印象派音乐的特点，它那色彩变化着实吸引人：

例363
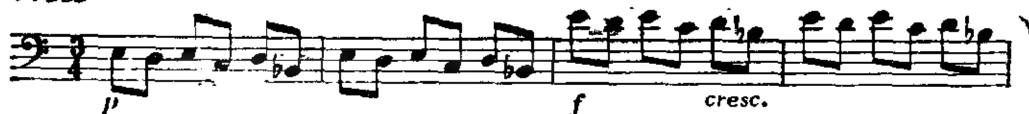


很明显，在这一乐章的基本主题中，作者同时还不由自主地为原来的形象添加一些绝然相反的因素。例如，在第一主题的急速的舞蹈节奏中，一开始就出现一些神经质的紧张搏动，而且逐渐地显著起来。现在，在乐章的发展部中，第一主题的这另一面取得了绝对的优势。这里以第一主题的变形为基础写出的紧张的赋格，一下子就把原来的节庆舞蹈节奏所带来的那种奋激、欢乐的情绪全都赶跑，但见在大管的一段富有表情的独白之后，小号声部便出现命运动机，乐队又以凶兆的音响全力为其助威，然后直接转入圆舞曲式的段落，一支崎岖不平的旋律由小提琴带出，酷似第二乐章中穿插的那一段诙谐性音乐：

例364



这支旋律的发展极为练达而有创造性，从它的对位声部中，随着其他的音调又滋生出另一个音调，非常接近古代天主教的阴暗歌调《愤怒的日子》——死亡的凶兆主题：

例365



这个可怖的形象出现两次，但是作者显然已经找到了脱离这悲剧的死胡同的出路——《愤怒的日子》两次让位给闯入进来的弦乐器组的乐句，仿佛从远处传来了合唱的平静歌声，在它的影响之下，《愤怒的日子》的凶险的音调有所和缓，甚至具有歌唱性的俄罗斯形貌。这是形象发展的独特转折，它很快地为整部交响曲的总结性尾声的出现做好了准备。在尾声中，作品的两个最重要的形象聚集起积极、肯定的力量，终曲的基本主题变成变化多端的音型，好象齐鸣的欢乐钟声一般；引子主题带有宏伟、凯旋的色彩，它的情绪宽广而有力地不断增涨，给人一种象是众多的人群在稳步行进的感觉，整个作品以它所描绘的节日欢乐的喧闹场面作为结束。
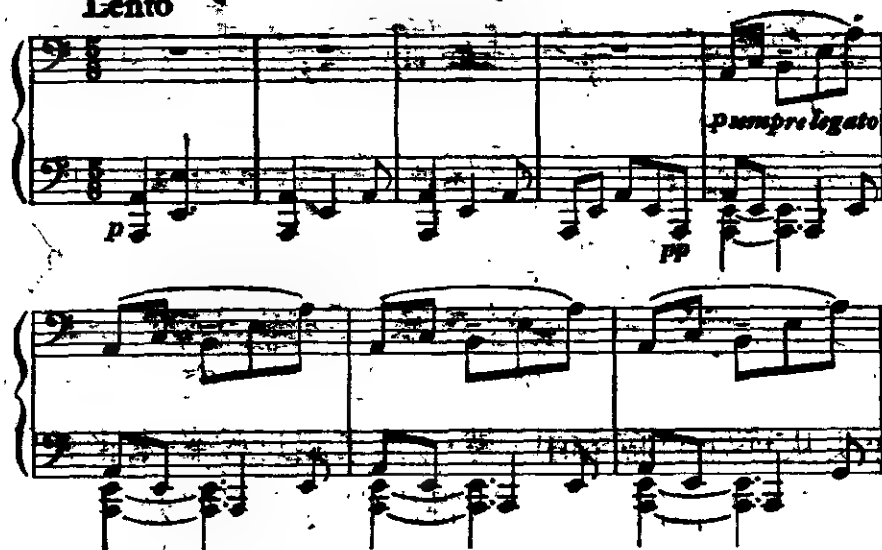
交响诗《死岛》

(作品第 29 号)

拉赫玛尼诺夫的交响诗《死岛》，同他的《第二交响曲》一样，都是属于德累斯顿时期的作品，但它在莫斯科初演后又大加修改才最后定稿。《死岛》是作者最著名的一首标题性作品，它反映了反动时期的消极悲观情绪；这首作品是在象征派画家彪克林的同名作品的影响之下写出的。彪克林的画作描绘一个家族坟场的孤岛：岛上三面环山，山岩重叠，到处是悬崖峭壁，岛的入口有一条宽阔的石阶，直通那暗绿的柏树荫蔽的坟场。在那平静的海面有一条小船驶近，船上载着一口棺材，由一个着白长衫的人形影象护送着。彪克林的《死岛》是一个永远安息之所，在那里既没有痛苦，也没有悲伤，感觉不到一点生活的颤动。
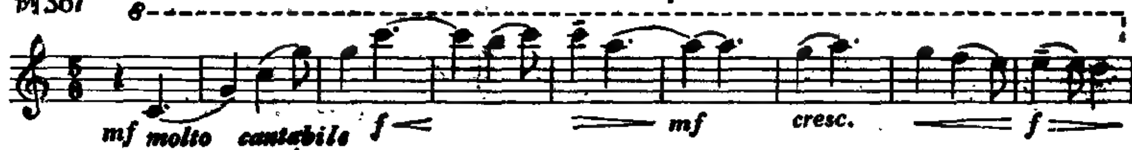
象其他许多俄罗斯艺术家那样，作者在表达无论是哪一种题材时，首先总是运用音乐的手法来揭示它的哲学内容和内在的思想感情。他用海的不停的运动来体现生活的永恒，这一点同彪克林的画面中的静止的海是有区别的。乐曲开头一段是描写环绕着死岛的乌灰色的海的宏伟画面，它的速度很慢，音响阴暗而凄凉。竖琴在低音弦乐器的持续音和定音鼓的伴随下，用它低音区的低沉音响把a小和弦中各音逐一奏出，随后是大提琴模仿海水冲击死岛岸滩的固定音型的反复呈现；这里的五拍子的特殊节拍使这一音型具有一种轻快地摇摆的特性，宛如海波在那密云笼罩之下微微地起伏一样。这种均匀而执拗的节奏，塑造出同死岛一样严峻和孤单的海的画面形象，同时也给人一种劫数难逃的感觉：

例366



这个海的动机逐渐在扩展开来，在双簧管、长笛声部出现了一些申诉的音调，这些贯串全曲的音调，从它那隐忍的悲泣发展为断肠的痛哭。有时这些音调的诉述曾被另一个严峻的命令式合奏音型所打断，有时似乎原来的悲云惨雾有所稀释，断续的音调曾为富有表情的旋律所取代：
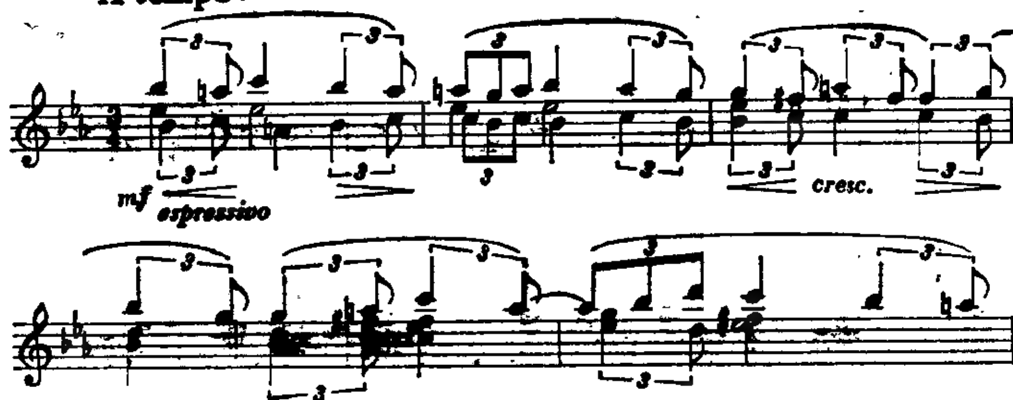
例367



这是乐曲的第一主题，先由分出的第一小提琴奏出，并同双簧管的一个类似的曲调交织在一起，随后这个主题转由单簧管复奏时，也同法国号的曲调结合在一起，非常富有效果。
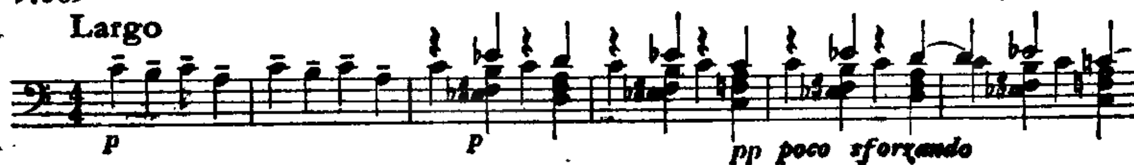
在这一段音乐中，虽然不难看出音乐语言带有印象派音乐的某些倾向。但是，总的看来，它那五拍子的统一而均匀的节拍，以及它的旋律、和声与音色的变化，依然接近于俄罗斯民间艺术的传统。同前一段音乐相比较，乐曲的中段更有幻想的意味。在木管乐器与弦乐器声部的高音区，出现了柔弱而温暖的旋律——乐曲的第二主题，充满了对生活的热切渴望，它的发展有如哀恸的诉述一般：

例368



在音乐达到最紧张的一刻，这主题的进行突然被一些凶兆的和弦打断，开头从远处的寂静中、然后越来越近地传来丧钟的声响，它的节奏执著而单调，很容易辨认得出它的原型就是《愤怒的日子》的葬礼歌调，现在它体现着一种非人世的固执意志，或者说是死神形象的描绘，它以不可抑制的力量向前走去，并把一路上遇到的一切毁灭殆尽。这个死神形象的发展特别强而有力，给人留下一种真正惊心动魄的印象：

例369



这就是整个乐曲的高潮所在。后来，在双簧管独奏声部出现一支温柔和伤感的旋律，随即又孤立无援地消逝，从而结束这乐曲的中段。于是，音乐重现海浪均匀冲刷死岛的形象，沉重的思索和悲剧性的体验终于为关于永恒的思想所取代，整个乐曲在海的动机的微弱音响中结束。

交响幻想曲《悬崖》

（作品第7号）

幻想曲《悬崖》是拉赫玛尼诺夫的第一部重要的乐队作品。据伊波里托夫-伊凡诺夫的回忆，1893年秋天，当作者为塔涅耶夫邀集的音乐界朋友弹奏这首作品时，所有在场的人都十分喜欢它，柴科夫斯基还特别赞赏其中的色彩，甚至表示愿意在他自己的交响音乐会上演奏这首作品，后来只是由于柴科夫斯基突然辞世而告吹。作者把他的《悬崖》题献给里姆斯基-柯萨科夫，显然这首作品是在里姆斯基-柯萨科夫的乐队作品的影响之下写出的。从结构上看，这首乐曲也可以说是一首单乐章的交响诗。
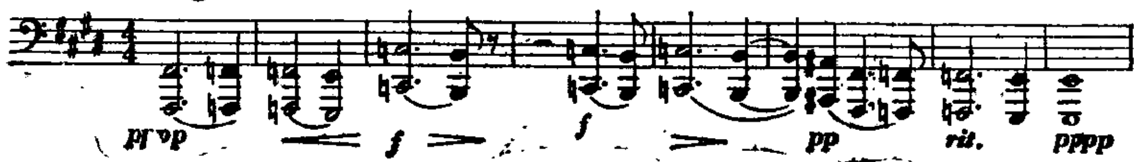
在这首幻想曲的扉页上，作者选刊莱蒙托夫的诗作《悬崖》开头的两行诗句，说明他创作这首同名作品的缘由：

金色的浮云，栖宿

在巨人般的悬崖的怀抱里。
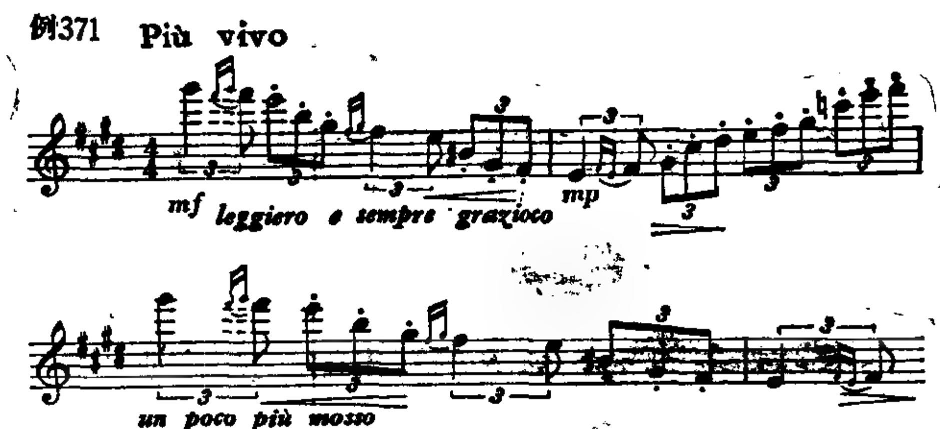
象作者在此之前写出的交响诗《罗斯蒂斯拉夫公爵》一样，在这首《幻想曲》中，同样突出悲剧性的孤独、痛苦和追求幸福的主题；不过，拉赫玛尼诺夫并不限于图解原作的诗句，这里的形象具有更概括性的意义，它的色彩更严峻，对比更强烈，发展也更紧张。这首作品以

例370
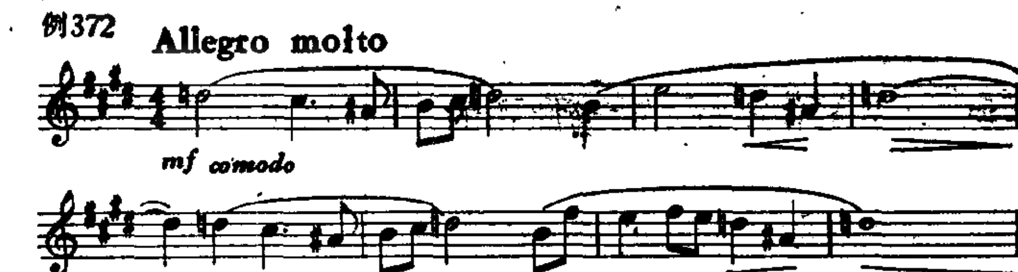


两个对比的形象为基础，由两个不同的音乐主题为代表：第一个是在乐曲开始时位于低音区的一个沉重而抑郁的旋律，这是悲剧性的孤独的形象，充满悲壮和绝望的音调，它使人想到那呆然不动的严峻的悬崖影象（见例 370）。

另一个是在长笛和单簧管上灵活地流动的典雅乐句，它位于高音区，活动的范围很广，是一个充满诗意的幻想形象。如果说，前一个主题强调表现的是全神贯注的凝思的话，那么，在这一主题中，作者则偏重于运用造型和描绘的手法，让一些轻快、活跃的旋律音型好象往远方飞去一般，从而使人产生浮云飘动的联想：



后来，音乐叙述这苍老的悬崖的孤独和它那深刻的痛苦，成为它的热情独白。在乐曲中段，在木管乐器声部又出现一支如歌的抒情旋律，它得到了很大的发展，而且同浮云的主题一起成为乐曲的基本旋律素材：



随后，浮云的主题重又呈现，但它变得更加温柔、纤弱，并逐渐飘远、消逝。乐曲的结尾是悲剧性的，悬崖的心完全绝望，正如原诗所描写的那样：

它孑然独立，陷入深思，
在荒野中黯然饮泣。

交响舞曲

（作品第45号）
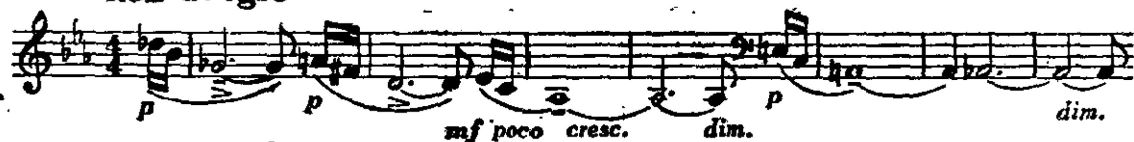
《交响舞曲》是拉赫玛尼诺夫的最后一部作品，在1940年10月底写成，题献指挥家尤金·奥曼第，翌年年初，由奥曼第指挥它的首次演出。

《交响舞曲》的名称很特别，因为这里的三首乐曲都不是一般的舞曲，这里"舞曲"的名称只有象征的意义。从作品的艺术构思着眼，这部作品接近于作者的《帕格尼尼主题狂想曲》，我们可以把它看作由三个音乐画面组成的一套组曲，也可以把它看作一部三乐章的交响曲。

象《帕格尼尼主题狂想曲》一样，这部作品的构思也是悲剧性的，涉及到的依然是作者多年来一直在思考的那些深刻的哲学问题，它以无尽的悲哀而使听者震惊：这里有难忍的不满、痛苦、热切的抗议，由于找不到出路和意识到自身的无能为力，显得疲惫不堪；直率的情绪表达有时会给狡黠的讪笑打断，变成焦急不安和痉挛般的丑态。乐曲的旋律是抒情而动人的，但同单调而机械的节奏结合在一起，使这些形象显得离奇可笑，好象是要强调非人世和无意识等特点似的。据说，作者曾为这部作品的三首乐曲分别冠以"清晨"、"正午"和"黄昏"的标题，但也有人认为这三个标题应为"白昼"、"黄昏"和"午夜"。不过在作品出版时却没有任何类似的标题或说明，可能这是因为作者并不想强调这部作品的自传性质所致。
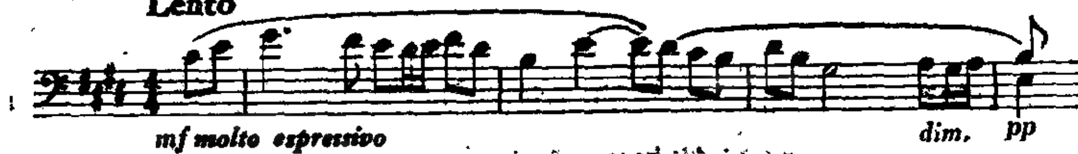
在第一首乐曲中，好象充满着朝气和毅力，那些徒劳无益的努力和探求，在这里似乎隐伏下来尚未露面。这首乐曲的旋律由一些短小的音调组成，它的进行崎岖不平，但按托卡塔曲的方式决断而富有动力地发展着。乐曲开始时主题在木管乐器上，它的音调富于特性，弦乐器为之提供透明的背景：

例373



但是这支轻快典雅的主题还未及舒展开来，它的发展立即被铜管乐器和大鼓奏出的猛烈的凶兆和弦所打断。在这部作品中算是最明朗的这一首乐曲，一开始就出现这样独特的主题对比，使这一主题带有一种滑稽角色的色彩——这种对比在后面还将有一番大力的发挥。然后这主题重又以齐整的合奏方式再现，它的音响越加大胆有力，有点象贝多芬《第九交响曲》开头主题的个别段落，形成一种咄咄逼人的印象。在进入乐曲中段的前一刻，波浪式起伏的发展停滞了，现在出现双簧管和单簧管的一些乐句，迹近俄罗斯的牧歌曲调，而在它所构成的田园诗背景之上，传出了萨克管的一支柔和恳挚的旋律，其气质类似俄罗斯的悠缓歌曲：

例374



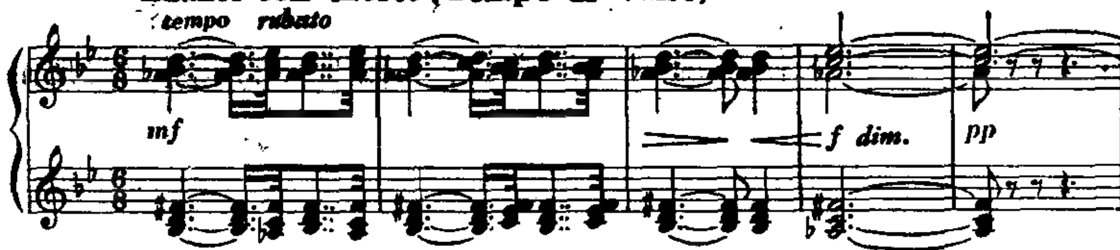
这支旋律后来由小提琴和大提琴接奏，然后又转递给整个弦乐器组。接下来便由一些紧张和不稳定的旋律音调及其复杂的和声连接，作为基本主题再现之前的过渡。这时，象开头那些可怖的和弦的回声一样，闪现着一些凶兆的形象。但是逐渐地雾幔消散了，重又浮现出第一主题的号召性音调，直到乐曲的结束它一直具有进行曲的特点。在乐曲的末尾，在钟琴、竖琴和钢琴的清澈的伴奏之下，在弦乐器声部又出现一支新的旋律，这是作者用入他的《第一交响曲》中的一支古俄罗斯曲调，只是在这里它的节奏放宽，而且有一些变化。这支旋律在作者的最后一部作品中重现，成为作者对他的遥远的、不安但亲切的青年时代的回忆，这种回忆又是同对祖国的思念交织在一起的。

例375
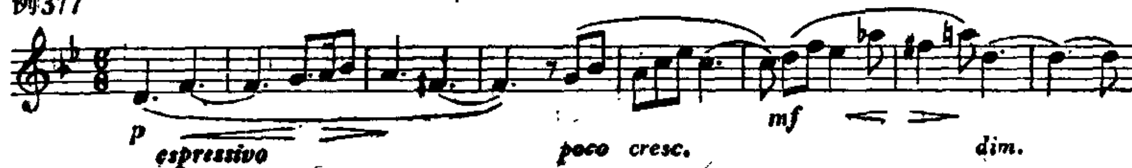


第二首乐曲，相对地说，多少可以感觉到一点舞曲的味道。从节拍上看，这是一首典雅的圆舞曲，带有一点异国的情调，充满着诗意的魅力和精致的色彩变化。但是，在这里，无论是色彩的手法或者是舞蹈性节奏本身，只是用来作为表达一种沉重的情绪和阴暗的感情的工具而已，这里的音乐反映出作者成熟时期所经历的苦闷、不安、慵困、狂热和暴风雨。乐曲开始时，铜管乐器奏出的一些阴暗的和弦，在整个乐曲中起着非常重要的戏剧性作用，它在后来还不时显示它的存在。这些和弦不由得使人想到前一首乐曲中的号声合奏，但在这里更有心理的深度，它已经不是外在的力量，而是由于意识到自己不可幸免的死亡而发自内心的一种颤栗：

例376



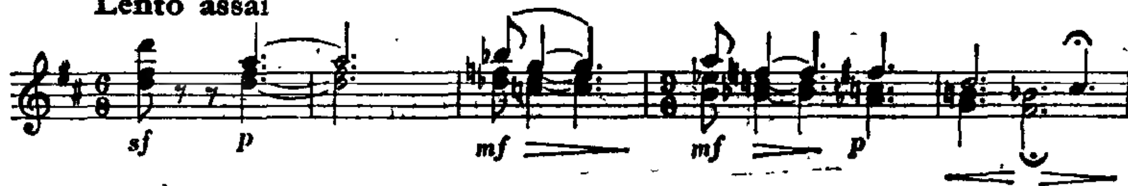
这首乐曲的基本主题并不是一下子就呈现出来的。但见那些阴暗的和弦同长笛和单簧管的一些轻飘的乐句几次三番相交替，还可以看到那故意模仿的圆舞曲节奏叠次出现，然后又是独奏小提琴的一段轻快的表演，最后，主题才由英国管、双簧管和小提琴相继奏出。这支美妙的旋律在圆舞曲的仿佛时断时续的伴奏衬托之下，别具另番风味，也可以说就象是美丽而亲切的幻想硬给纳入残酷的现实的粗暴的框框之中似的：

例377



逐渐地这圆舞曲主题失去它那明晰的轮廓，音响越来越飘渺，离现实越远。乐曲中段依然保持舞蹈的进行，但是音乐显得更为紧张。可以听到叹息、悲泣和呻吟；最感人的音调和最真挚的热潮，由于机械的节奏型的贯串而失去其率直和纯真的性格。这不是恶意的怪诞，音乐中的痛苦、绝望、畏葸和胆怯实在太多了，致使旋律中的一些温柔的幼芽的萌生却令人不敢置信。后来圆舞曲旋律的一些简短的音型，逐渐具有越来越明晰的轮廓，并导入第一段音乐素材的再现。这时，圆舞曲的旋律在同样的舞蹈节奏背景中由第一小提琴和大提琴奏出，而大管和英国管则用一些衬腔来丰富它。这支旋律的进行同样时常被铜管乐器的和弦打断，一直到最后，这支逐渐微弱的圆舞曲音调再一次同这铁石心肠的和弦相对置。气氛几乎令人窒息。

最后一首乐曲在其形象之鲜明和表情的力量等方面，可以说是俄罗斯音乐文化中最令人震惊的作品之一。作者无比真实地表达出在可怖的幽灵面前现出的恐惧、绝望和呆然的战栗等景状，或者说再现出死神的得意扬扬的形象。乐曲开始时，在全乐队轰然一击之后，在木管乐器的高音区便出现一些呆板、昏暗和无神的和弦，它那呻吟般的下行旋律是由《愤怒的日子》开头的音调构成的：



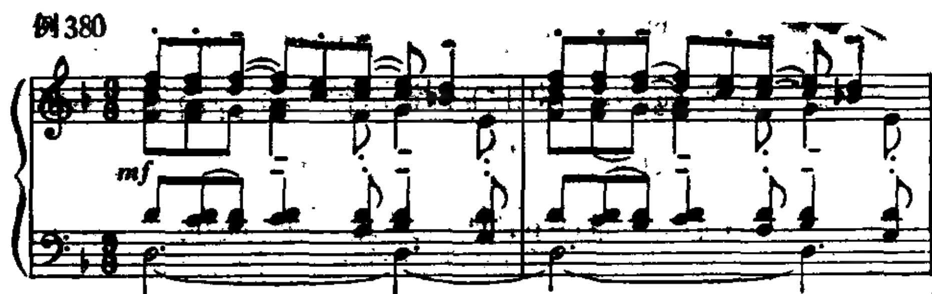
突然，速度变换了，仿佛可以听到一些隐隐约约的簌簌声，不时还穿插进一些绝望的呼喊、弦乐器上阴暗的圣咏曲调，或者葬礼的钟声。在这昏暗的背景上，乐曲的基本主题逐渐形成，在酷似古老的基格舞曲的节奏中展示出来，它那机械般的进行反映出一种死气沉沉和僵化的特点。不难看出，这个主题又是以《愤怒的日子》的动机为基础写成的，不过在这里它给扭成奇形怪状；看来，死神已经步步逼近拉赫玛尼诺夫了。

例379 Allegro vivace



这个主题的清晰的轮廓在其发展进程中解体了，有些旋律音调在进一步的发展中使人联想到前面圆舞曲中段的音乐，《愤怒的日子》的曲调从低音区转到高音区，转到小号和短笛声部，而且变得越来越显明、越倔强，乐曲的第一大段结束时情绪大为高涨。随后是一段慢速度的穿插(Lento assai)。这一段严酷无情的音乐，使听者想到那种阴暗而毫无乐趣的风景画，想到其中那神秘的暗谷和杂乱堆积的崖岩。弦乐器的滑奏和颤音、木管乐器的半音阶以及铜管乐器的凶兆和弦，组成了地狱的旋风，而在这可怖的背景之上不时可以听到一些绝望的号叫。在一段小过渡之后，这终曲的第一主题重又呈现，《愤怒的日子》的动机放宽节奏，先由小号、然后由法国号、最后并转由整个乐队奏出，它的音响庄严，具有俄罗斯教堂音乐的风格特点：

例380



这首终曲以可怖的狂潮的震耳欲聋的冲击作为结束，这就是经历过不同阶段的生活的结局——巨大悲剧的结论。作者在这最后一部作品中，就是这样体现出他难忍的痛苦和内心的疲乏，诉说他远离祖国处身异域的孤独和消极心情。这部作品具有高度的艺术技巧，带有现代派艺术影响的一些印记。

第二钢琴协奏曲
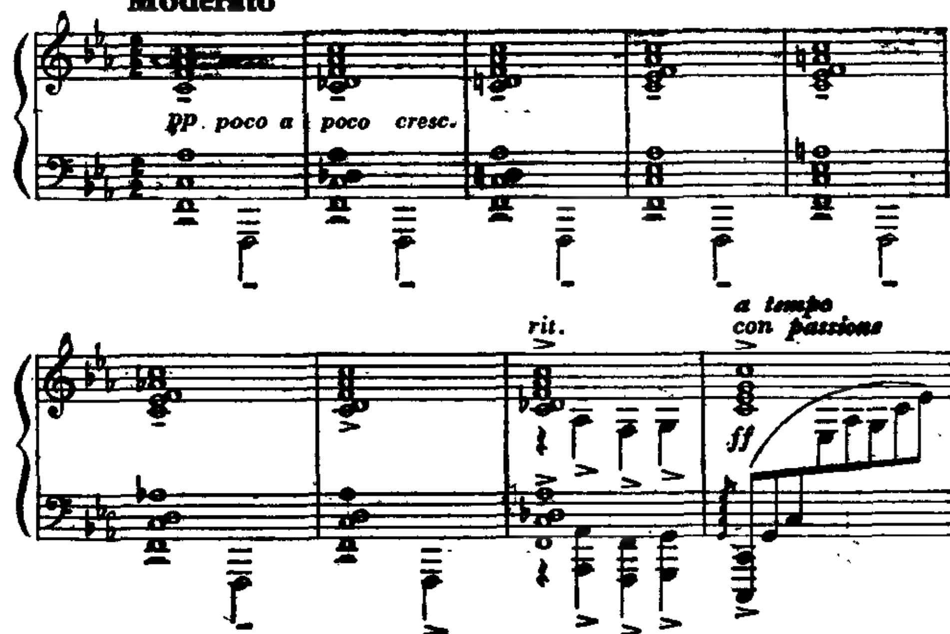
（c小调　作品第 18 号）

拉赫玛尼诺夫的钢琴协奏曲共有四首，其中的《第二钢琴协奏曲》和《第三钢琴协奏曲》所具有的高度艺术水平和取得的巨大成就，大大地超过了他后期在国外的一些创作；象柴科夫斯基的《第一钢琴协奏曲》那样，这两首协奏曲也可以叫做为钢琴和管弦乐队而写的交响曲。

《第二钢琴协奏曲》在 1900—1901 年间写成，这是作者经历过若干年艰重的创作危机之后重又聚起新的创作力量的开始，同时也是作者个人生活中因结婚而来的幸福转机之前的产物——所有这些，在一定程度上很可能影响了这首作品的总的特点。一般说来，这里的基调是明朗的，充满着欢乐的情绪和温柔、恳挚的抒情诗色彩；在这里，很明显地又可以感觉得到“大风暴”前夕的那种情绪，作为日益高涨的革命浪潮的反映，这是对光明和革新的追求，是乐观的英雄性表现，因此抒情的音流特别饱满、强壮而有力。换句话说，《第二钢琴协奏曲》的艺术形象特别丰富，它兼备严峻的戏剧性和明朗而奋激的抒情性，这种对比用两组不同的音乐形象来体现：其中一个是充满意志力的主题，它的节奏明晰，但饰有阴暗而严厉的色调，另一个则是情绪激昂、宽广自由地流转的歌曲性旋律。这首协奏曲的第一乐章就是在这样的不同形象的对比基础上写成的，它的基本主题明显地划分上述两种类型，在整部作品中它是最戏剧性的一章，它的结构袭用奏鸣曲形式。

第一乐章从一段简短的引子开始。这段引子相当特别，它尽是一些和弦，由钢琴独奏奏出，它的音响从倍弱一直发展到倍强，象喑哑沉闷的钟声一般，缓慢、均匀而庄严，具有号召性的力量，正如俄罗斯作曲家梅特涅尔（H. K. Метнер，1879—1951）所说，“每当第一下警钟声响，你就会感到整个俄罗斯跃然奋起”。

例381
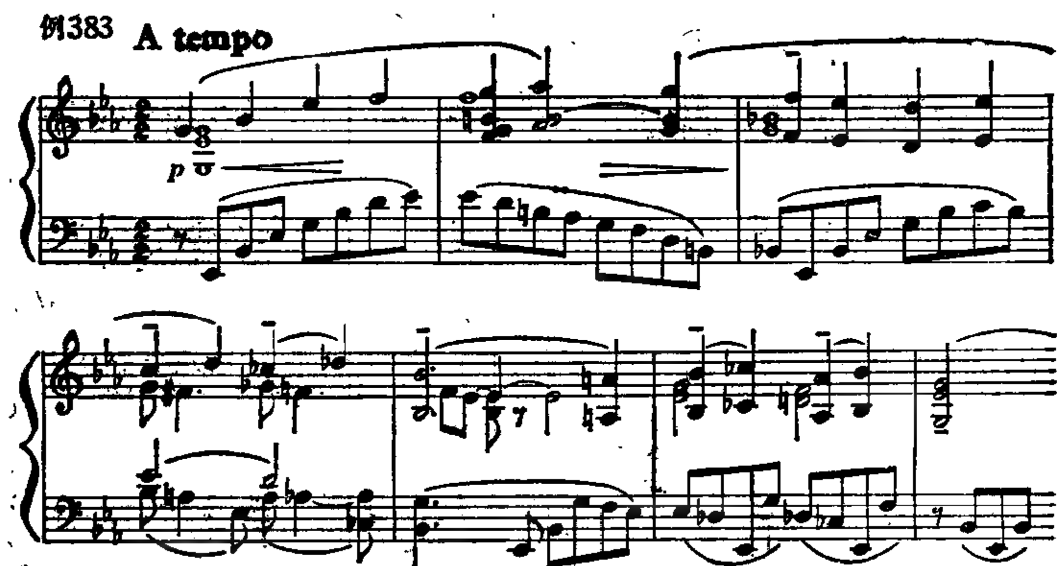


这段引子为乐章第一主题的出现充分做好了准备。现在，钢琴以其沸腾般的波浪音型充作背景，这时候出现的第一主题，旋律进行从容不迫，从中可以感到傲然的欢呼、史诗般刚毅的性格、不可战胜的力量和奋激的热潮；它有时带有严峻的气质，有时又象抑郁的沉思一般。这支旋律气息宽广，开头的音调有着充足而丰富的发展，但在这里，歌唱性的发挥又完全服从于坚定、权威的节奏，从而在一定程度上具有颂歌和进行曲的色彩，它那巨大的步伐几乎全部交由乐队加以体现：

例382



这个主题虽然不是俄罗斯民歌的直接引用，但它却深具民族特点，其旋律与和声同俄罗斯典礼音乐有着密切的联系。不多久，音乐的色彩逐渐地转趋明朗，节奏重音也减弱了，随后，充溢着光辉、明朗的抒情性的第二主题也呈现了。同前一主题一样，这第二主题也是歌唱性的，其中同样可以感觉得到俄罗斯的平原之辽阔，但是性格却有

所不同：这里有抒情的温柔，有奋激的热情，也有淡淡的幻想和倦怠之态，略具东方的色彩。



这个主题开始时单独由钢琴奏出，接着乐队才用轻淡柔和的乐句随伴着它。第二主题的这一抒情形象在这一乐章具有相当重要的意义，它甚至统御着整个乐章的发展。呈示部近结束时，第一主题开头的动机重又出现，但这时显得平静而安详，它同钢琴声部的一些典雅的音型诙谐地相对置。乐章的发展部比较简短，它的力度不停顿地径直发展着。这里出现一个新的主题，它的音调显然是从第二主题派生出来的，而它那清晰明快的节奏又迹近于第一主题，这个主题同样具有独立的作用，也可以叫做第三主题，它成为发展部的基础：
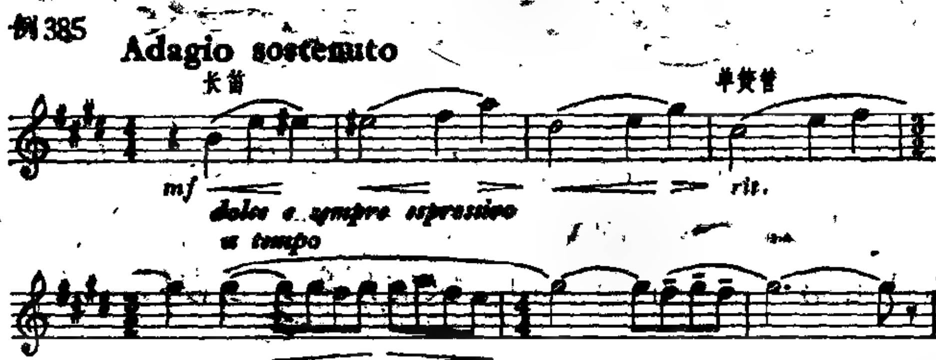


在这发展部中，钢琴声部特别丰富；这里还常可看到一些衬腔的交织、作为旋律进行背景的喁喁私语的音型、高音区中尖刺般的音响以及沉重的和弦。音乐从稍带不安的情绪逐渐转化为悲壮的激情，并在进入再现部前形成高潮。这时，钢琴声部上的第三主题同乐队演奏的第一主题交织在一起，音乐具有胜利狂欢的进行曲特点。但是这力度的高潮并没有持续多长时间，这胜利行列的匀整而有力的步调

停息下来了，最后只有钢琴以其柔和的音响结束第一主题的咏唱。乐章的第二主题再现时也有很大变化，它的节奏放宽，并改由法国号轻声奏出，它的音调委婉，感情温暖。乐章的尾声相当扩展，它从第二主题（在乐队）的简洁陈述开始，随后是第三主题（在独奏钢琴上），这两个主题的进行速度放慢，节奏流畅，情调平和，很象一幅带有淡淡的哀愁色调的风景画。只是在乐章结束时，第一主题开头的动机突然爆发出新的力量，才使人又记起那傲然决断的形象。

第二乐章以其明净的沉思同前一乐章的抒情、激昂和英勇精神相对照，这一乐章在听者的想象中展示出一幅俄罗斯大自然的画面，同时也深刻地揭示出人的感情世界。乐章开始时出现一些悠缓、流畅的和弦，由带弱音器的弦乐器奏出，这些和弦同随后钢琴的一些从容不迫的音型，奠定了这一乐章的凝神的气氛。乐章的基本主题就在这一背景上由长笛奏出，它的音响柔和，气息十分宽广：
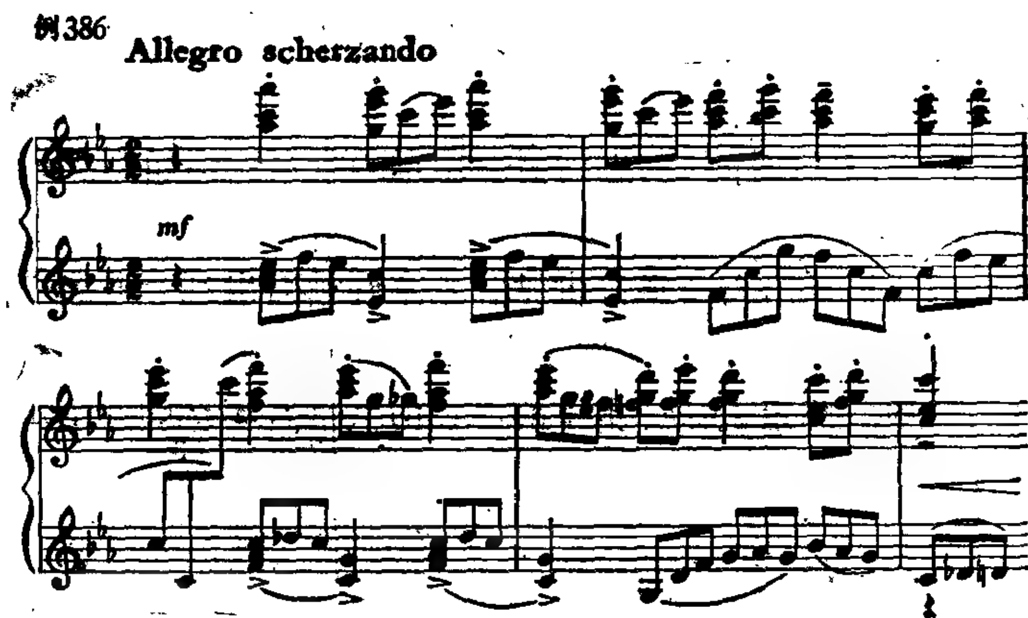
例385



不难看出，这个主题开头的旋律进行在音调上同前一乐章第二主题有点相近。不过，在这里，它更流畅、更从容，在迷人的温柔之间溶合着幻想、希望和生活的欢乐。逐渐地音乐的性格发生了变化。明朗的幻想被热切、欢乐的激情所代替，在乐章中段，乐队只出现基本主题的一些回声，独奏钢琴的一些活跃的音型跃居第一位，象是一首轻快诙谐的钢琴练习曲，然后就以光辉有力的华彩乐段作为结束。在乐章的最后一段，基本主题的再现有所压缩，它又唤回了听者对那沉思的回忆，这种情绪即使在乐章的简短结尾中仍然没有减失。

最后乐章是一首快速度的情绪欢腾的终曲，从一段长引子开始，在它那明快的节奏中只有第一主题的个别因素露面，但其中一段华

彩性钢琴乐句却很有特色。这一乐章以两个主题的对置为基础：第一主题充满着热力、生机和欢乐，它以其简洁有力的音调、丰富的节奏、不可遏制的进行和钢琴明亮清脆的音响而征服听众——这一主题的轮廓是在引子中逐渐形成的，它的完整的形貌最初在钢琴上呈现，没有乐队的撑持：



乐章第二主题的旋律进行柔和、流畅，富于宽广如歌等抒情特点。这个主题同前一主题构成鲜明的对比，但它那炽热而激奋的抒情咏唱，却是由第一主题的急速和欢快的形象为它做好准备的。



乐章的发展部以第一主题为基础，拉赫玛尼诺夫广泛揭示这个主题的丰富内涵，包括勇武的毅力、舞蹈的典雅以及诙谐的轻快等等方面，而且几乎又是“一气呵成”。它那罕见的力度，则靠始终不减的快速进行、决断有力的音调和清晰坚定的节奏形成。《第二钢琴协奏曲》在乐思的交响发展方面运用得相当广泛和出色，但在这发展部中显得更加突出。

在乐章的再现部中，作者只让第一主题稍一露面，便由连接段带

入第二主题。象呈示部一样，这第二主题开头先由乐队奏出，然后转递给钢琴声部，它依然保持住那抒情和狂喜的特性。乐章的尾声十分扩展：在这里，第一主题重又出现，它由乐队奏出，进行逐渐加快，力度不断增涨。钢琴这时虽处于伴奏地位，但它以其华彩、八度音、和弦等钢琴技巧组成的音流而使听者眩惑，并以一段华彩乐句作结。在一个令人引起警觉的小休止之后，乐队和钢琴好象全都鼓足了力量，整个乐队全力奏出第二主题，而在钢琴提供的强有力的和弦背景中，还不难听到第一主题开头动机的音调；这时候，第二主题已经不再具有原来的抒情色调，成为庄严的颂赞或宏伟的颂歌，它有力地肯定了这首协奏曲基本的乐观主义思想。整个作品以音响饱满的和弦乐句构成的排山倒海的狂潮作为结束。

第三钢琴协奏曲

（d小调　作品第30号）

《第三钢琴协奏曲》在1909年间写成，是作者在二十世纪最初十年中创作的极至。这首协奏曲的构思同《第二钢琴协奏曲》有很多共同的特点：二者都以其饱满的情绪和沸腾般的生命力而感染听者，在这两首作品中，丰富的旋律和同样丰富的钢琴技法，都同乐队写作的高超笔法结合在一起。但是，这两首作品也有差别，《第二钢琴协奏曲》的抒情音流更加宽广、更加丰满，而《第三钢琴协奏曲》则更集中、更深刻、更戏剧性，交响发展具有更大的规模，钢琴技巧的作用也有更大程度的发挥，乐曲的结构更为复杂，性格更加多样。在这里初次呈现的拉赫玛尼诺夫风格的一些新特点，后来在作者的一些练习曲和三十年代的创作中都得到了进一步的发展。《第三钢琴协奏曲》是一首技巧难度比较高的乐曲，由于采用多种多样的钢琴技法，例如清淡的华彩、经过句、双音、浓密的复调织体、轻快机敏的断音、大量宏伟的和弦等等，作者得以获致非常多样的色彩效果。但是，所有这些丰富的艺术手段，在这首协奏曲中又全都服从于一个统一的交响构思和音乐形象的发展，自始至终贯串全曲。

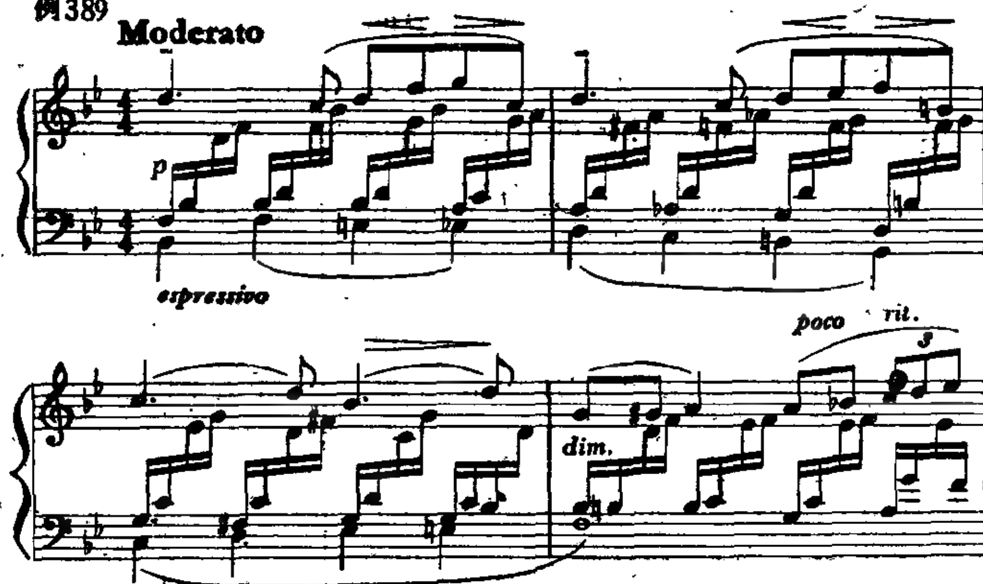
《第三钢琴协奏曲》的最重要的特点之一，在于它的主题素材之丰富；它的第一乐章的第一主题在这方面特别引人注意。这是一个大段落的旋律进行（二十四小节），气息非常宽广，具有歌唱性的特点，它平和、自由、流畅和不间断地发展着，同时在伴奏中一往直前的明快节奏又为它添加一种罕有的毅力。虽然作者并非有意识地去模仿，或引用俄罗斯民歌的旋律，这个主题无疑同古俄罗斯典礼歌曲有联系。

例388



这个主题的第一次陈述在独奏钢琴声部，为了强调主题的歌唱性，作者用非常简单的八度齐奏来表现，它同活跃的乐队伴奏组成一个复杂的音乐形象，其中的矛盾对置乃是戏剧性形象发展的核心。这一主题第二次转由乐队奏出，钢琴的伴奏音型简单明了，完全是古典式的。在这一乐章中，这第一主题起着非常重要的作用，是乐章的主导形象，它不但在这里得到了非常宽广而多方面的发展，在随后的两个乐章中我们也还可以看到它。值得注意的是：一首充满紧张的戏

例389
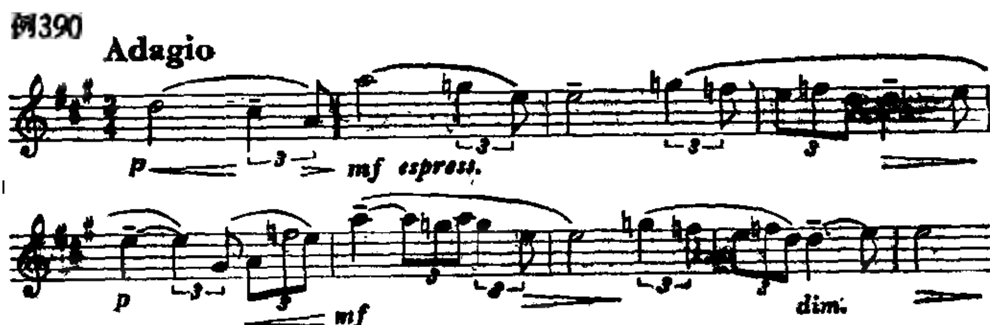


剧性发展的作品，却从如此富于歌唱性的主题开始，这在交响音乐作品中确是比较少见的。乐章的第二主题处于从属的地位，尽管它带有不同的情绪色彩，但它的节奏、特别是主题开头部分，却直接袭用和依赖前一主题。它的音调同样以歌唱性为基础，具有温柔、抒情和冥想的特点，成为作者的最温暖和最迷人的旋律之一。后来，它在进一步的发展中逐渐变得越来越动人、越悲壮，切分的节奏还使它变得尤其富有表情(见例389)。

乐章的发展部把听者从比较平和的情绪带入充满戏剧性的"事变"之中。这里以乐章第一主题的紧张发展为基础：起先，这主题依然接近于它原有的那些特点，但很快地便失去明晰的旋律轮廓，它的一些短促音调的活动，发生着万千变化，而它那伴奏中坚定有力的节奏也充分发挥出它的重大作用；不安的因素不断在增强，乐队中的严峻有力的和弦，好象在同钢琴上的激昂、愤怒和反抗式的和弦相搏斗，并导入乐章的第一个悲剧性高潮。这时候，乐队的低声部保持匀整和凶兆的进行，而在这背景上传出铜管乐器严厉的呼叫，就象柴科夫斯基体现命运的铁定不移的力量那样，钢琴的"锤打"现在听来也已经不是抗议，也不是不安，而完全是绝望的表现。高潮过后，第一主题象悲悼的"叹息"一般，时而在乐队、时而在钢琴声部、时而在二者的呼应中浮沉。但是，作者并不满足于过去的这一段发展，接下他又在钢琴的华彩乐段中重又掀起另一个新的高潮。这个华彩乐段十分特别，它不是一般的技巧性表演，而是音乐发展的重要阶段：现在，音乐已经脱离前面那些不安、惊惶和悲悼的气氛，出现了轻快、典雅和有点神秘的诙谐性穿插(Scherzando)，而且随即增强力度，用席卷整个钢琴音域的和弦形成狂潮，借以强调生机勃勃的情绪和光明与欢乐的胜利。接着，华彩乐段还把第二主题的旋律加以变奏——保持它原有的抒情特点，但突出它的明朗、平和与安谧的一面。这支旋律慢慢地消溶在精巧的钢琴乐句之中，然后，第一主题的乐队伴奏中我们所熟知的那个节奏型便把音乐引入再现部。

由于华彩乐段再现过乐章的两个主题，实际上已经起过再现部的作用，因此，这里出现的"真正"的再现部，只类似一段尾声。现在，

象乐章开始时那样，钢琴又唱起第一主题的旋律来了，但是第二主题则只是极其简略地露面，事实上它几乎是不存在的。

第二乐章是一首间奏曲，基本上由一个抒情主题的自由变奏组成，音乐具有风景画般的色彩；但是在乐章中段，象柴科夫斯基的《第一钢琴协奏曲》那样，拉赫玛尼诺夫也引入一个快速度的诙谐性圆舞曲式的段落，从而使这首协奏曲又近似交响曲的套曲结构。乐章的基本主题首先用乐队陈述，当双簧管奏出这支悠缓、沉思和忧郁的旋律时，很容易使人联想到俄罗斯牧笛曲调、夏日乡村的傍晚、无尽的平静草原、碧绿的小树林以及伸向远方的道路等景象：



这支平和、静观的旋律后来的几次自由变奏，主要是在钢琴上进行的宽广而多方面的发展。当钢琴开始进入时，音乐依然保持原来的明朗静观色彩，但逐渐地变得不安和悲壮，如歌的主题已经失去了田园诗的风味，成为非常热情的自白。乐章中段转入全新的情绪氛围，出现新的音乐形象——在钢琴的晶莹乐句的簌簌声背景上，乐队奏出一支典雅的圆舞曲旋律，音乐光彩夺目，绚丽灿烂：



在这里，还可以听到第一乐章的两个基本主题同这个旋律交织在一起。乐章最后一段，基本主题又由乐队奏出，它重又带回原有的田园诗色彩，只是有点伤感。最后突然闯进钢琴的豪迈乐句、八度进行与和弦，这一简短的过渡不间断地把音乐直接转入最后乐章。

象《第二钢琴协奏曲》那样，这最后乐章也以两个主题的对置为

基础，而且其中的第二主题也同样在尾声中形成高潮。乐章的第一主题以其昂扬、欢乐的色调在听者的想象中复活了俄罗斯民间节日的景象：

例392

Alla breve

钢琴

乐队
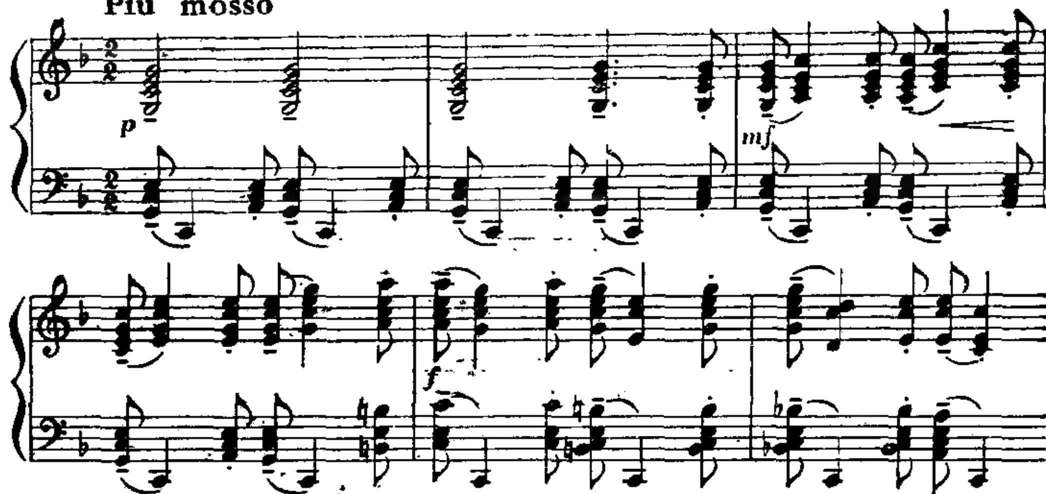
钢琴

乐队

这是一个诙谐性的进行曲主题，它的节奏明快，严峻有力，结构清晰，钢琴声部的旋律同第一乐章第二主题开头的因素有关，而乐队的合奏主题也同第一乐章第一主题有着音调上的联系。连接段的主题同第一主题相衔接，它同样明朗而欢愉，但更为抒情、悲壮，具有作者所偏爱的“钟声”效果。这个主题同第一乐章的音乐形象也有相似之处，例如，其中的切分节奏在一定程度上接近于第一乐章的第二主题，而乐队伴奏中的节奏型，则无疑是从第一乐章第一主题直接引用过来的：

例393
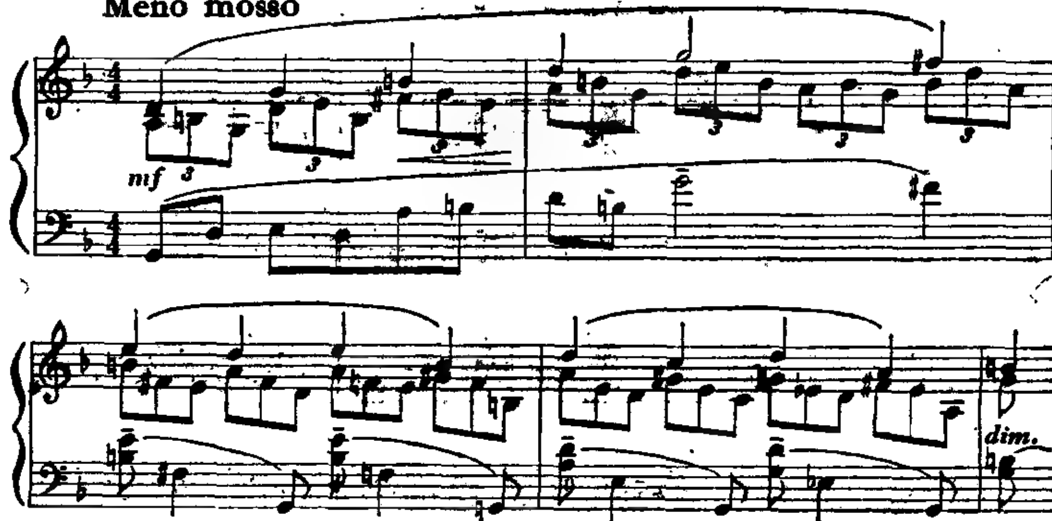
Più mosso



乐章的第二主题是一个热情奋发的歌曲性旋律，气息十分宽广，它的自由流畅的进行宛如一首欢乐的歌曲；这主题在钢琴上的咏唱还同乐队中的另一支更为平和的旋律按对位的方式相结合。

例394

Meno mosso



随后出现的一小段进行曲式的过渡，依然没有减失节日的气氛，但在乐章的当中一段——发展部(Scherzando)，则是另番艺术形象：这里发展的并非终曲的主题，而是第一乐章中的那些基本主题，首先是它的第二主题，至于第一主题则仅只显露一次而已。第一乐章的第二主题在这里以两种不同的形貌出现：起初，它的进行加快，高音区的音响和逐渐激化的和声，使它带有幻想性的诙谐曲色彩，象是仙女

的魔幻舞蹈，有时甚至好象可以听到魔鬼的笑声；后来，它又转为如歌的咏唱，重又把听者带回到第一乐章抒情的形象世界中来。乐章的再现部开始时，终曲第一主题的坚定的进行曲节奏和号声合奏，仿佛从远处传来，逐渐地那节日的喧闹声越来越近，越来越加清晰可闻。乐章第二主题的咏唱依然象在呈示部中那样流畅，但更加热情，乐队伴奏中也不断滋长着不安的感觉。最后，在乐章的尾声中，第二主题变成一支兴高采烈的庄严颂歌，它以无匹的力量掀起的最高潮，辉煌地结束这首乐曲。

帕格尼尼主题狂想曲

（a 小调　作品第 43 号）
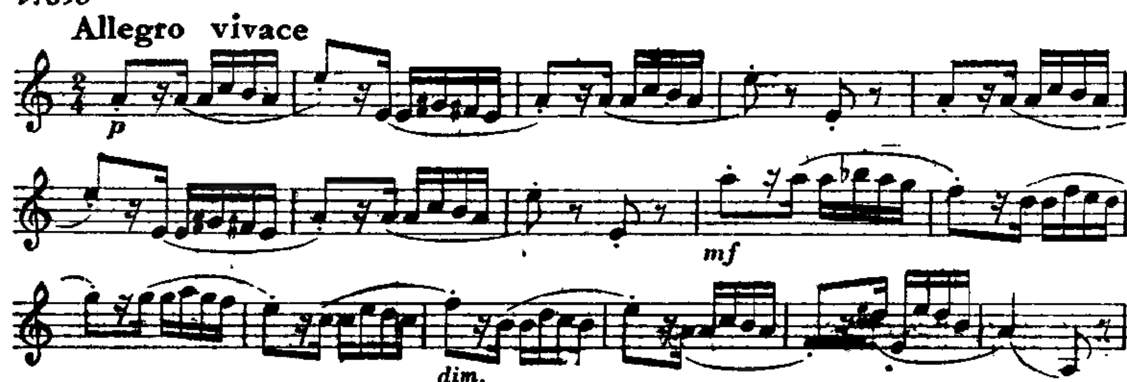
《帕格尼尼主题狂想曲》，是以意大利著名小提琴家帕格尼尼（N. Paganini，1782—1840）的第二十四首小提琴独奏《随想曲》（a 小调）的主题为基础，用变奏曲的形式写成。帕格尼尼的这个主题曾经吸引过许多作曲家的注意，李斯特为这首作品所作的钢琴改编曲，可能甚至比它的原作更为人们所熟知；另外，勃拉姆斯的一首《钢琴变奏曲》也是根据这同一主题写成的。拉赫玛尼诺夫的这首《狂想曲》共包括二十四次变奏，篇幅较长，相当于一首协奏曲的时间，钢琴的演奏技术，用作者的话说，也“相当之难”。

这首《狂想曲》的曲式结构比一般变奏曲更丰富和复杂。首先，音乐的发展并不局限于帕格尼尼的一个主题，作者在这首作品的若干段变奏中，屡次引入他所偏爱的中世纪教会歌调《愤怒的日子》；此外，这变奏曲的结构还兼具大型器乐套曲的特点——它的主题和二十四次变奏很明显地可以分成三组，相当于套曲的三个乐章，前后两组都是戏剧性情绪的体现，当中一组明朗而抒情，可以说是对幸福的一种幻想，也可以说是在激烈的生活漩涡中对幸福的过去的回忆。换句话说，这首作品由两组对比的形象构成，一个是阴暗的色彩占优势，它的一系列变奏描绘出越来越令人惊心动魄的景象，特别是当《愤怒的日子》的主题进入时更是如此。另一个则是诗意的抒情形象，

它在前面的阴暗色彩的强烈对照之下，显得更加感人。

乐曲从一个简短有力的引子(只有九小节)开始，由全乐队奏出。随后，作者一反惯例，先呈示主题的第一次变奏，即先点明主题的和声基础，而把主题的完整呈现移到第一次变奏之后，因此，这第一次变奏好象同简短的引子一起构成乐曲的前引似的——这种手法的采用使作品的结构接近于古老的帕萨卡里亚舞曲，即固定低音变奏套曲的范型。接着，乐曲的基本主题由乐队奏出，它极其纯朴，几近于单声部的进行，随伴着它的钢琴声部只是十分简略地用零星的个别音强调它的节奏动力而已：

例395



从第一变奏到第十变奏这一组保持原来的调性(a 小调)和主题的基本轮廓，前四个变奏陈述清澈、简洁，特别是其中的第四变奏，音

例396

Meno mosso, a tempo moderato

mf poco pesante

钢琴
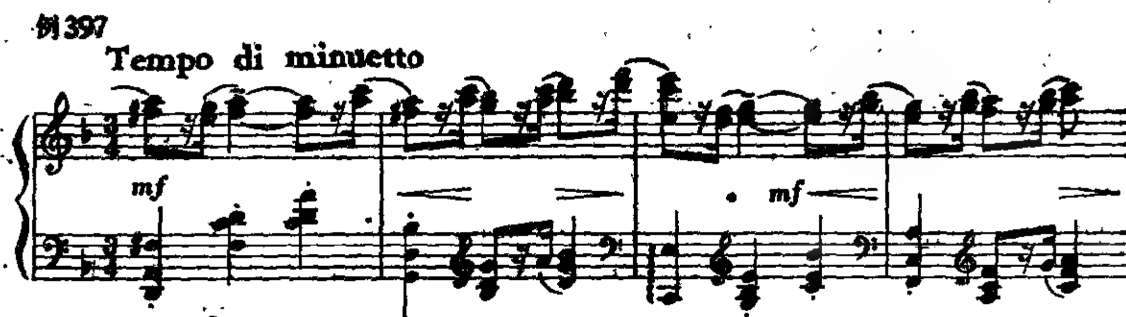
乐队

型和笔法几乎都象巴赫那样纯朴。随后的两个变奏结构稍微复杂一些，节奏也开始拉紧，但依然保持主题原有的特点，即带有轻快、矫健、有力的诙谐性，有时甚至具有幻想的色彩，接近于《第三钢琴协奏曲》最后乐章中段的音乐。在第五变奏中，乐队清晰的和弦同钢琴的短促有力的顿音(Martellato)相呼应，非常富有效果。第七变奏出现转折。在这里，第一次可以听到《愤怒的日子》的歌调，它由钢琴奏出，庄严而且凶险，乐队则以帕格尼尼主题作为衬腔充当背景(见例396)。

从第八到第十变奏，用作者的话说，是"邪恶的力量的发展"，但是很可能，这里并没有明确的标题性构思。听者只感到，在第七变奏之后，邪恶的力量闯入音乐中来，它在第八变奏中咆哮着，在这一变奏结束时尤其猛烈；在第九变奏，它依然占居主导地位，听来象是一首《死神之舞》；到第十变奏，它也还没有消逝，在这里重又可以看到《愤怒的日子》的阴暗形象。第十一变奏是过渡性的段落，它把第一组的十段变奏同第二组的七段(第十二到第十八变奏)分隔开来。现在出现的是另番景象，这是一种抒情的自由即兴表演，也可以叫做华彩乐段，钢琴的乐句进行出人不意，基本主题几乎完全失去它原有的轮廓。

第二组变奏改变了调性，它同前一组迥然有别，这是比较柔和、明朗的抒情形象。第十二变奏标明为小步舞曲速度，这一变奏的总的情调，确实是由小步舞曲式的平和、流畅的进行确定下来的，但是其中也不难听到典雅的意大利歌曲的回响：

例397



接下的两段变奏又是快速、活跃的进行和坚定、清晰的节奏，但这里并没有那种阴暗的"邪恶"形象：第十三变奏、特别是第十四变奏，带有昂然的号召性的号角合奏音调，又象是暴风雨的音乐，它那

猛烈的气势和饱含的力量最引人注目。第十五变奏酷似一首钢琴运指练习曲，其难度异乎寻常，这段变奏又把听者唤回到典雅的诙谐形象世界中来。随后结束第二组的三段变奏转入抒情诗的氛围，但在总的抒情气氛中又各有区别：第十六变奏温柔而富于幻想，帕格尼尼的主题由双簧管奏出，在这里犹如远处传来的牧笛音调；第十七变奏具有浪漫主义的神秘色彩，接近于肖邦的某些篇页；第十八变奏是整首作品的抒情高潮，无疑在第二组中也是最佼佼者。象作者的早期钢琴作品一样，这一变奏开始时完全是一支平和、明朗的抒情旋律，但随后激烈地发展为热情和有感奋力量的歌曲；这里，同样使人想到意大利的民间曲调，但就其总的特性看则可以叫做夜曲或者船歌。

第三组包含的六段变奏，转回原来的调性，类似第一组音乐的再现：明快有力的节奏和急速的进行重又回来了，诙谐性的形象又同勇武有力和时而具有"邪恶"色彩的形象交替出现，但钢琴技巧比前有着更为宽广的发挥。第十九变奏用钢琴模仿小提琴拨弦的辉煌的技巧性演奏，用作者的话说，这段变奏是"帕格尼尼的艺术、是他那魔鬼般的拨奏的胜利"，因此，这里展现在听者面前的，不但是帕格尼尼的《随想曲》本身，而且还包括以其不可复得的辉煌演奏技巧和感人至深的解释演奏而使当代人震惊不已的天才小提琴家帕格尼尼自己。第十九变奏中的急速的进行和不可遏制的力量，不但保留在往后的两段变奏中，而且有所加强，并导入第二十二变奏的恶兆而可怖的进行曲——"邪恶力量的行列"。但这进行曲的可怖的势力突然因《愤怒的日子》的音调的闯入而被打断。不过，这音调现在已经失去宏伟、庄严的特点，在极不协和的音响中它听来象是叹息和绝望一般。当这《愤怒的日子》歌调的衬腔消失时，音乐的特点也改变了。在这十分扩展的第二十二变奏的后半部分和在第二十三变奏中，色调转趋明朗，钢琴的笔法也有所变化，现在音乐脱离《狂想曲》原有的严整而简洁的表达方式，充分发挥钢琴的技巧性表演，包括华彩乐句、和声华彩以及和弦与八度音组成的洪流等。第二十四变奏重又再现伟大小提琴家帕格尼尼的形象，象第十九变奏那样，钢琴又一次模仿小提琴的演奏。这段变奏的钢琴笔法，同舒曼的《狂欢节》中的《帕格尼尼》一

曲和李斯特以帕格尼尼的主题写成的练习曲《钟》的开头一段，都有某些近似之处。这最后一段变奏直接导入尾声。在这里，乐队又以阴暗而宏伟的圣咏方式奏出《愤怒的日子》的主题，而钢琴也在帕格尼尼的《随想曲》主题构成的不安的衬腔中，出人不意地同样奏出这严峻的中世纪歌调的轮廓。最后，尾声以拉赫玛尼诺夫钢琴协奏曲中常用的八度与和弦的狂澜作为结束。

格 里 埃 尔

(Рейнгольд Морицевич Глиэр　1875—1956)



苏联作曲家、音乐教育家、俄罗斯民族乐派后期的重要代表者列恩戈尔德·莫里采维奇·格里埃尔，在1875年1月11日生于基辅一个乐器制造技师家庭。格里埃尔在基辅文科中学接受中等教育，同时在音乐学校学小提琴和音乐理论（1891—1894），初步熟知了俄罗斯和西欧古典作曲家的一些室内乐、交响乐和歌剧作品，以及俄罗斯、乌克兰、波兰、捷克和其它斯拉夫民歌。1894—1900年间，格里埃尔在莫斯科音乐学院主要学习作曲，他的老师中有阿连斯基、伊波里托夫-伊凡诺夫和塔涅耶夫等著名俄罗斯音乐家，但他最崇拜的是塔涅耶夫，他是塔涅耶夫的最得意的门生，毕业时他的名字被镌刻入莫斯科音乐学院优秀生大理石榜上——这个金字名榜是从塔涅耶夫的名字开始的。

格里埃尔在音乐学院期间写出的《第一交响曲》、一些钢琴小品和浪漫曲等，很快地便引起莫斯科和彼得堡音乐界的广泛注意，里姆斯基-柯萨科夫和格拉祖诺夫继塔涅耶夫和阿连斯基之后，都对他的这些早期作品给予很高的评价。在十九、二十世纪之交，格里埃尔已经以俄罗斯古典乐派继承者的面貌闻名于世，他的作品如《第一弦乐六重奏曲》（题献塔涅耶夫）和《第一弦乐四重奏曲》等，都已显出同俄

罗斯古典作曲家的民族传统的密切联系，他的交响乐作品体现出俄罗斯民间勇士歌和庄严的史诗形象，他在1911年写出的《第三交响曲》，集中体现出上述这些特点，成为革命前俄罗斯交响乐的一次新成就。但是由于这部交响曲篇幅冗长，演奏时多作删节，流传不广。格里埃尔的《第三交响曲》、《第一弦乐六重奏曲》和根据古希腊神话题材写出的交响诗《女妖》，都获得格林卡奖金。

1913年，格里埃尔回到基辅，1914—1920年间，他担任基辅音乐学院教授和院长，1920年起到1941年止，一直担任莫斯科音乐学院教授。他长时期的教学活动，对苏维埃乐派创作的发展作出卓越的贡献，他的学生当中有很多成为苏联音乐的著名活动家，如鲍·亚历山大罗夫、里亚多申斯基、米亚斯科夫斯基、诺维科夫、普罗科菲耶夫、拉科夫、哈恰图良等都是。与此同时，格里埃尔还积极参加建设苏维埃音乐文化的多项活动，他主持过莫斯科国民教育局音乐组的工作，还兼任国家音乐出版社的编审委员，1937年领导莫斯科苏联作曲家协会，1939—1948年任苏联作曲家协会组织委员会主席。在伟大的十月社会主义革命胜利后最初的那些年头，他不断在广大劳动人民中间宣传苏联音乐和古典音乐的优秀成就，他在工人俱乐部和部队中组织音乐会演出，在苏联的许多文化中心和中小城市，有时也在集体农庄指挥他自己的交响乐作品，或为演唱他的歌剧咏叹调和浪漫曲的歌唱家担任钢琴伴奏。

格里埃尔早在青年时代就悉心研究俄罗斯和乌克兰的民间创作，他搜集和记录苏联许多民族的民歌，特别是阿塞拜疆和乌兹别克的民间音乐，用他自己的交响诗和歌剧等创作来丰富这些民族的音乐文化。在他的各种不同体裁的作品中，舞剧占有相当重要的地位。他在1927年写出并在1949年重新修订的《红罂粟花》，是苏联的第一部舞剧，经常在苏联的许多音乐剧院演出，受到广大观众的欢迎。这部舞剧以我国人民英勇的解放斗争为题材，但是由于作者错误地选择罂粟花作为象征，从而闹出了笑话。格里埃尔的另一部舞剧《青铜骑士》，取材于普希金的同名诗作，它概括地体现了苏联国家的力量和伟大这一中心思想。他的四首协奏曲——《竖琴协奏曲》（1939

年)、《声乐协奏曲》(1943 年)、《大提琴协奏曲》(1947 年)和《法国号协奏曲》(1951 年)，都很有名。格里埃尔的优秀创作把俄罗斯古典音乐传统同苏维埃现实形象的真实体现冶为一炉，他的作品曲调优美如歌，和声语言鲜明，感情真挚，技艺纯熟，从而受到人们的普遍欢迎。

为了表彰格里埃尔的创造性音乐活动，苏联政府曾授予他苏联人民艺术家的光荣称号，并颁发给他三次斯大林奖金（《声乐协奏曲》、《第四弦乐四重奏曲》和舞剧《青铜骑士》）、两枚列宁勋章、一枚劳动红旗勋章、一枚"荣誉"勋章和许多奖章。格里埃尔还荣获艺术学博士的学位。

1956 年 6 月 23 日，格里埃尔在莫斯科辞世。

大提琴协奏曲
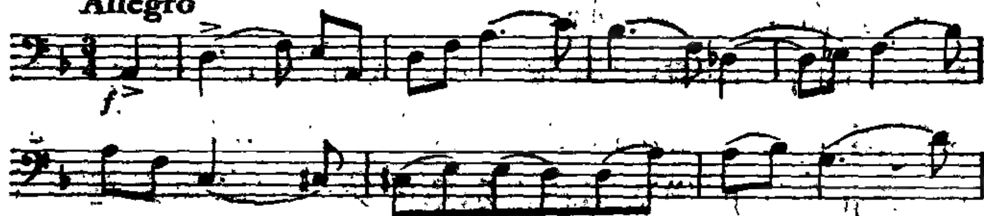
(d 小调)

这首协奏曲是格里埃尔最著名的器乐作品之一，题献给苏联著名大提琴家罗斯特洛波维奇(М. Л. Ростропович, 1927—)。在格里埃尔的所有协奏曲创作中，这首作品无论在篇幅或是在乐队规模方面都是最宏伟的一首；作者继承俄罗斯古典作曲家的传统，力求使这种体裁交响化，即丰富作品的内容，使它更有深度，发展也更紧张。作品的三个乐章展示互不相同的音乐形象，时而勇武活跃，时而凝神深思，时而兴高采烈，这些形象彼此之间又相对置又有联系，构成了有机的统一体。

第一乐章最戏剧性，也最复杂，象是一篇关于严峻而刚勇的斗争事件的诉述。乐章的简短引子十分有力，它在管乐器的持续和弦背景上，由弦乐器组齐奏奏出，这是乐章第一主题的先声，它确定了乐章基本形象的活跃的特性。紧接着呈现的第一主题先由独奏大提琴奏出，这是号召式的旋律，它的音调昂扬而决断，同时带点悲壮的色彩。当主题第二次移到乐队中时，具有特别坚定的力量，象史诗一般宏伟，这时候，许多为它所感召的其它声部好象都起来支持这主题原
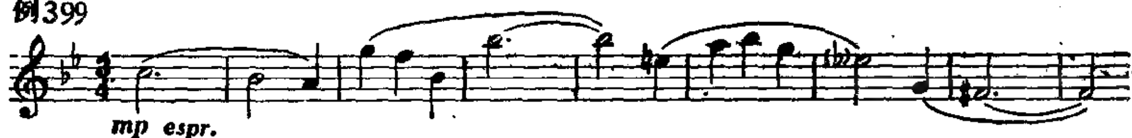
来的热情咏唱似的。

例398



乐章的连接段以音调和节奏都有改变的第一主题为基础，但这时它已失去原来雄赳赳的进行，变成有点奇幻，速度也有所减缓，就是这样，它为乐章抒情的第二主题的出现铺平了道路。值得注意的是，作者采用这种手法，使乐章中的两个主题不是突然对峙，而是逐渐地相互贯串和影响——整个协奏曲的音乐素材的发展都基于这一原则。乐章的第二主题由双簧管奏出，它的旋律气息宽广，音响纯净、亲切，递近于牧笛曲调，表达出抒情的田园诗形象，也象是一首"无词歌"，这段"抒情独白"的发展实际上是前一主题的补充：
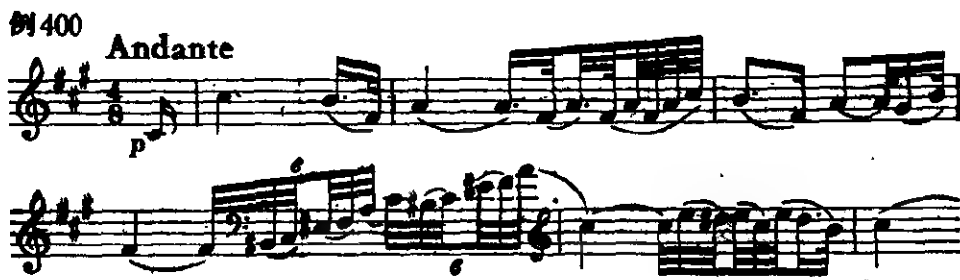
例399



在结尾段中还出现另一个重要主题：这是弦乐器提供的严峻和弦背景和大提琴奏出的一些不安的乐句，它那晦暗、凝神的性格更加强调出这一乐章的史诗色彩。但是结尾段的音乐戏剧性地紧张发展着，速度在加快，乐队的音响在增涨，最后变成大调和弦的节日般鲜艳的音响，并即转入乐章的发展部。这时候，引子的音调，号召性主题的呼喊，在各种不同乐器上出现，它时而明亮清脆，时而柔和温雅，这第一主题的音调活跃了素材的发展，使音乐充满了动力。不过，意志力形象虽然占居优势地位，作者也不忘记那些抒情的体验，在这里依然可以听到连接段和第二主题的回声。发展部的高潮由充满技巧性光辉的钢琴华彩乐段构成，它继续发展第一主题的情绪内容；力度和速度的急剧转换，使这段音乐带有更多的即兴和自由发挥的意味。

乐章的再现部不是呈示部的机械反复，而是另一个新的发展阶段：第一主题改由乐队奏出，好象是受抒情冥想的情绪所影响，色彩变得更为柔和而亲切，而第二主题则移到大提琴的如歌的高音区，它比在呈示部时双簧管的平和歌唱更紧张一些。至于结尾段则失去原来的浪漫主义的“叙事性”，它在乐队中步调急促，最后在尾声中，速度更快(Presto)，紧张的力度增涨不已，乐章的第一主题越来越辉煌，这英雄性的形象最终获得了充分的肯定。

第二乐章是格里埃尔的器乐抒情诗的典型范例，其音乐之亲切、旋律气息之宽广、感情之真挚，从中可以明显感到同俄罗斯古典作曲家的密切联系。这一乐章的结构接近于奏鸣曲形式，只是其中的发展部并不发展呈示部的素材，而是出现新的独立主题，乐队的音响也更富于色彩变化。乐章从一小段平和、沉思的引子开始——木管乐器的富有表情的乐句、弦乐器(加弱音器)的经过句，都好象在描绘夜晚的安谧或大自然的景色，作为主人公的真情吐露的背景。乐章的第一主题是一支灵活的抒情旋律，由独奏大提琴在高音区中奏出，它好象是直接从引子中即兴发展出来似的，音响特别温暖，完全保持并发展引子中所创造的那种沉思冥想的气氛：



乐章的第二主题同样以其抒情的沉思和典雅的旋律进行见胜，它并不同前一主题形成对比，而是相互补充；不过，在这里由于旋律进行的幅度较小，有更为慵困和精巧之感，具有东方的色彩：



这样看来，在这呈示部中并没有音乐形象的对比和冲突，这是因为这一乐章的构思并不需要它。在乐章的发展部中，前面说过将有新的主题出现，这主题的进行和节奏都很活跃，表达出不安和力求跳出安然的抒情诗气氛的努力，色彩的明暗变化反映着不安与热情的爆发的转换。但是，继这情绪的狂潮之后，音乐重又转回原来的安然的轨道，而且，长笛和单簧管的更加明朗的新音色，尤其强调出它那抒情静观的本性。最后一段尾声以引子素材构成：这时，独奏大提琴的轻飘的泛音同竖琴、单簧管、长笛和钟琴呼应着。还有，法国号的压低的音响以及弦乐器的柔和的和声背景——所有这些，都惟妙惟肖地描绘出星光闪烁的月夜的诗意景象。
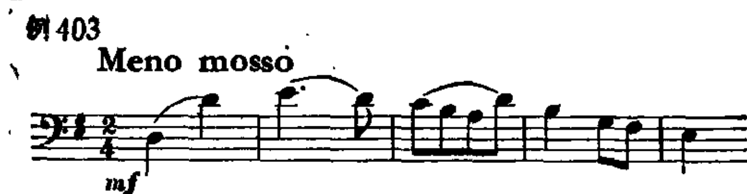
在最后乐章中，作者并不想表达复杂的内心体验或戏剧性冲突，而志在描绘节日玩乐的场面；愉悦的歌曲、舞蹈和鲜艳光耀的色彩令人炫目。这种欢乐的情绪从节奏练达、急促的第一主题、叙述悲壮、昂扬的第二主题、技巧辉煌的大提琴独奏声部以及盛装华饰的配器中都可以感觉得到。这一乐章依然用奏鸣曲形式写成。乐章开始时有一段相当长的引子，可以看作“节日前的准备”。在大提琴和低音提琴的低音区，传出了一个节奏明快的简短曲调，开头它还很不灵活，好象决不定是否参加到舞蹈的行列中去，只在原地踏步。但是定音鼓的轰鸣引出了管乐器的叫喊和独奏大提琴的一段急促的乐句，并即导入乐章的第一主题：

例402



这个主题先由独奏大提琴奏出，然后，作者真正采用协奏曲本身所含有的“竞奏”原则，让乐队加以复奏。这时，乐队的强有力的音响，以及由于铿锵的铜管乐器的强调，更加光辉地表达出这节日的气氛。乐章的第二主题是一支比较平和如歌的旋律，具有亲切感人的民歌气质，但它并不破坏这节日的欢乐情绪：

例403



发展部主要发展乐章的第一主题，这主题在不断的反复中逐渐失去原来的戏谑本性，变得越来越紧张和不安，显得非常刚毅有力；其中有一小段抒情的穿插（Poco tranquillo），只是用来衬托那活跃的进行而已。在音乐的最后一个高潮（Animato）过后，便是第二主题的再现。这时候，独奏大提琴所位于的更高音区以及有所变动的伴奏，使这一主题变得更饱含热烈之情。最后，在尾声中，第一主题重又出现，它在独奏大提琴同乐队的不断对答中，以热烈的节庆情绪结束这首协奏曲。

声乐协奏曲

（f小调）

格里埃尔在1943年写出的《声乐协奏曲》，是苏联音乐史上的第一首为人声而写的协奏曲。这首作品虽然没有直接体现战争的主题，但是它所叙述的关于苏联大自然的美，苏联人民在卫国战争严峻考验的日子里表现出的纯洁、自豪、满腔热情和对祖国的热爱，以及对幸福的向往和对胜利的确信，都是紧紧地同当时的现实联系着的。正是因为这样，这首作品虽然没有歌词，但它的内容却很明确和易解。这首协奏曲从1943年第一次演出后，一直受到广泛的欢迎，成为国内外许多著名歌唱家的常演曲目，1946年获得了斯大林奖金。

《声乐协奏曲》为花腔女高音独唱而写，演唱这首作品要求歌唱家具有高度的艺术修养和技巧，因为在这里作者把人声作为最优越、最富有表现力的一件"乐器"来处理。这首乐曲情绪饱满，旋律丰富；其中大量采用人们所常接触和喜爱的俄罗斯生活浪漫曲的音调和圆舞曲式节奏，也不难发现同东方民族艺术的联系，特别是它那旋律进行的典雅华饰。乐队的规模比较小，木管乐器各用两只，铜管乐器则

限于使用三个法国号，此外还有竖琴和定音鼓，只是在最后乐章还加用三角铁和钟琴。

《声乐协奏曲》只有两个乐章。第一乐章慢速度，用奏鸣曲形式写成，音乐的进行从容不迫，富于歌唱性，饱含忧郁的沉思和冥想；第二乐章相当于一般协奏曲的终曲，快速度，独唱声部富于技巧性的发挥，效果辉煌，主要反映乐观的情绪。
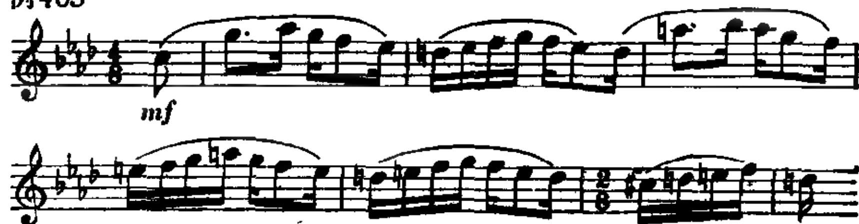
第一乐章以两个主题的对置为基础。开头一小段引子在音调上迹近于第一乐章的主要主题，但同第二乐章也有联系。这样，这段引子不但预示了第一乐章的基本内容，而且还使整个作品保持完美的统一。紧接着，乐章的第一主题便在弦乐器（加弱音器）的透明而轻柔的音响背景上，在独唱声部出现：

例404



这是一支忧郁的诗意旋律，它不间歇地自由流转，宽广地发展着，而乐队背景也逐渐用入木管乐器、竖琴和法国号的隐约音响予以衬托，它时而模仿独唱声部，时而引出独立的旋律。这一主题素材在其呈示中已经有了强烈的发展，达到了一定的紧张度。从这里，还可以看到这首协奏曲的旋律发展的一个特点，即对东方的、特别是对高加索和中亚细亚民歌和器乐旋律的创造性运用；其中奇特而典雅的旋律线，各种颤音和其它富丽装饰，都是作者在研究这些地区的古代音乐文化成果的一种反映。这种旋律装饰的多样变化，在连接段单簧管和双簧管的呼应中可以看到，在第二主题本身也可以看到：

例405



第二主题先由单簧管和法国号奏出，然后转递给独唱声部；它的抒情咏唱继续了先前的叙述，但音乐带有某种戏剧性的特点，紧张度有所加强。在简短的发展部中，乐队起主要作用：开头乐队奏出的引子主题，由于引入伴奏中的切分节奏而变得坚强有力，然后独唱声部同乐队的对答导至乐章的一小段高潮。之后，独唱声部的下行乐句转入独唱同单簧管的诗意应答，并导入乐章的再现部。第一主题重现时改由小提琴奏出，但独唱声部依然同时继续倾泻出无尽的音流。第二主题按传统回到主调（f小调），还是由独唱声部起主导作用。最后，小尾声以引子主题作为乐章的结束。

第二乐章即最后乐章，同前一乐章形成对比。在这里，不但是音乐进行的速度、调性，甚至连乐队的色彩和音乐的特点，全都起了变化。这一乐章相当于一首大型的音乐会圆舞曲，用三个明显不同的主题的轮番交替组成，接近于自由的回旋曲形式，音乐明亮、光辉而典雅。乐章的第一主题是一支简朴而率真的曲调，象是另一曲《邀舞》；这个主题在乐章中起的作用最大，它一共出现三次，成为整个回旋曲的基础。这一主题的第一次呈现紧接在乐章的短引子和花腔乐句之后，在独唱声部上：

例406



乐章的第二主题具有更加抒情的气质，同前一主题也有对比；它先由弦乐器组以其柔和的音响奏出，然后又转递给独唱声部，当这一主题交由全乐队演奏时，它那宏大的力量掀起了一次高潮。

例407



当这高潮的声势逐渐减退之后，又可以看到第一主题的重现，接着才出现新的第三主题——那完全是一种圆舞曲式的进行：

例 408

然后是上述这些主题的自由发展，其中的第一和第三主题显得特别活跃。最后，全乐队以饱满的音响奏出乐章的第一主题，结束这一乐章和整个作品。总的说来，在这一乐章中速度和力度的增涨，声乐的急速而光辉的乐句以及乐队的高潮——所有这些，创造出情绪极为高涨的深刻印象。

米亚斯科夫斯基

(Николай Яковлевич Мясковский 1881—1950)



苏联作曲家和教育家尼古拉·亚科夫列维奇·米亚斯科夫斯基在1881年4月20日诞生在华沙附近一个要塞的一位军事工程师家庭。由于父亲的工作关系，小米亚斯科夫斯基多次随家庭迁居喀山、下诺夫戈罗德等地，最后才定居彼得堡。1899年和1902年，他相继在彼得堡的陆军学校和军事工程学校毕业，服役期间他同时跟莫斯科的作曲家格里埃尔等人学习音乐。1906—1911年，他进彼得堡音乐学院，在里姆斯基-柯萨科夫和里亚多夫的指导下进行学习，在这里他还结识了苏联作曲家阿萨菲耶夫和普罗科菲耶夫，他们成为他毕生最亲密的朋友。

米亚斯科夫斯基的创作尝试始于上一世纪九十年代，毕业前他已经是许多交响曲、室内乐重奏曲、钢琴曲和浪漫曲的作者，他的早期作品在1908年首次同听众见面，从1910年起他的作品开始出版。第一次世界大战期间(1914—1918)，他一直担任工兵军官职务，伟大的十月社会主义革命后，从1918—1921年，他在彼得格勒海军参谋总部任职，同时积极参加建设苏联音乐艺术文化的活动。1921年，他被任命为人民教育委员会音乐部的副部长，同年任莫斯科音乐学院教授，一直到1950年，历时达三十年之久。他的教学活动著有成效，

培养出的学生当中有很多成为著名作曲家，其中有卡巴列夫斯基和哈恰图良等。为了表彰米亚斯科夫斯基对发展苏联音乐文化事业的卓越功绩，苏联政府曾授予他俄罗斯苏维埃联邦社会主义共和国功勋艺术家（1927 年）、苏联艺术学博士学位（1940 年）、苏联人民艺术家（1947 年）等称号。此外，他的作品还先后获得五次斯大林奖金（《第二十一交响曲》、《第九弦乐四重奏曲》、《大提琴协奏曲》、《大提琴和钢琴奏鸣曲》，以及《第二十七交响曲》和《第十三弦乐四重奏曲》）。

米亚斯科夫斯基在 1950 年 8 月 8 日在莫斯科逝世。

米亚斯科夫斯基是一位多产作曲家，他的作品数量之多、所涉及的领域之广，在近一百五十年来的音乐史上是相当罕见的。他的作品，包括二十七部交响曲和十三首乐队作品、十三首弦乐四重奏曲、近百首钢琴曲、近一百三十首浪漫曲、十七首歌曲和合唱曲、两部大合唱等。但是，在这众多的音乐体裁中，他首先是一位交响乐作曲家，他的一系列构思在交响乐领域中得到了最充分的体现。米亚斯科夫斯基的创作，早在革命前就已表现出同俄罗斯古典音乐大师相接近的特点；他悉心研究祖国古典文学和历史，竭力以俄罗斯的优秀传统为依据。他的创作富于哲理性，他力求揭示生活现象的深刻含义，即探索其最深藏的实质。革命前现实生活中的尖锐矛盾，不可能不影响到他的音乐的紧张度，其中起主导作用的往往是一些严峻、激越或悲剧性的形象和阴暗与不安的色彩，正如他在“自传”中所说的那样，“带有深刻的悲观主义的痕迹”。后来，他在战时同俄国军界中具有民主革命精神的人们的交往，使他的“乐思明朗起来”，他在 1918 年第一次用大调写成的《第五交响曲》，就以思想感情之乐观明朗著称，这部作品时常被誉为苏维埃时代曙光照耀下的第一部卓越作品。

从三十年代开始，米亚斯科夫斯基更多地采用苏维埃的题材，他的作品更多地反映出他从苏联现实生活中得来的新印象，作品的思想和形象都有所更新，他在这紧张的探寻中产生的创作，丰富了苏联的音乐文化。他的《第十二交响曲》（1931 年）以苏联的农村社会主义改造为题材；《第十六交响曲》（1936 年）则刻划苏联空军的英雄形

象;《第二十一交响曲》(1940年)是抒情心理乐剧的范例;《第二十七交响曲》(1949—1950年)体现了苏维埃人的丰富的思想境界,是他的创作的顶峰。

米亚斯科夫斯基的创作充满着矛盾,在老一辈苏联作曲家当中,他也是相当复杂的一位。

第二十一交响曲

(#f 小调 作品第51号)
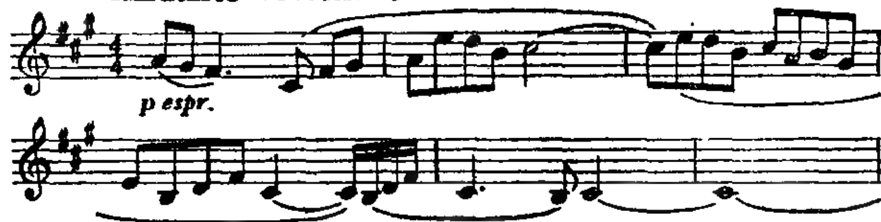
《第二十一交响曲》在1940年6、7月间写出,同年11月在莫斯科首次演出。这部交响曲是米亚斯科夫斯基最优秀的作品之一,就其表达之和谐而言,可能只有他后来创作的《第二十七交响曲》能够同它相媲美。这部作品初演后立即得到广泛的承认和欢迎,1941年获得斯大林奖金。

《第二十一交响曲》的形式非常独特,它只有一个乐章,采用奏鸣曲形式,前后附加一段引子和尾声;类此的结构除了一些交响诗、幻想曲和序曲之外,在以往的世界交响音乐文化中几乎是独一无二的。作者在这部近乎室内乐性的乐曲中,在刻意表抒他个人的兼具抒情戏剧性感情体验的同时,也表达出大多数苏维埃人的感情体验,传达出俄罗斯人的心声,因此能为最广大的人们感到亲切和理解。

《第二十一交响曲》的基本特点,在于它拥有众多的主题素材,这些主题的形象内容相当多样,但它的发展又保持协调和统一。换句话说,每当一个新的主题刚出现时,它同前面的主题形成了一定的对比,但是后来音乐逐渐地突出这些不同的主题所共有的因素,用一种统一的情绪使二者相互贯串起来,从而又好象缓和了原有的对比似的。这部作品之所以能达到这样的情绪统一,在很大程度上是由引子的主题促成的。

乐曲的引子相当长,它包括有两个主题和其它动机,第一主题在乐曲一开始时便单独由单簧管奏出,没有乐队的任何撑持:

例409



这是一个富于诗意的如歌旋律，它那纯朴抒情的形象几乎从一开始便奠定了整个作品的冥想和有点伤感的基调，乐曲中其它所有的重要主题，或多或少都同这个形象有联系。也可以说，乐曲中的其它许多主题，都是从它衍化和发展出来的。这支单簧管的歌曲性旋律，最容易使人联想到牧笛。事实上它那富于民族色彩的民歌曲调，确实展示出一望无际的俄罗斯大地的形象世界。引子的第二主题更为灵活，带有"讲话"一般的音调，它那跳跃进行反映出一种突进而有力的特点：

例410



这个主题由弦乐器组奏出，它以赋格的形式陈述和发展——类此的对位发展原则，在米亚斯科夫斯基的交响曲中运用得非常广泛。就以这部交响曲来说，除这引子外，在乐曲的发展部中，以及在乐曲的尾声，都可以看到这样的赋格段。值得注意的是这个主题的音调、它在不协和音程间的明快进行和七度跳越，同作者早先写出的戏剧性作品的主题，有很多相似之处，不过在这里，这些音调在慢速度与弦乐器组的音色条件下，却显得柔和而抒情；作者既袭用以往的表现手法，同时又从根本上改变对这主题的处理，从而既完全保持他的风格特征，又获得了广阔的活动余地。随后，第一主题在引子中重现时，用变奏的方式加以发展，这时候，主题转由低音弦乐器和大管奏出，带有史诗般宏伟的气质。与此同时，它又同高声部的三度平行进行按卡农式对位的方式结合在一起，给人以一种愉悦、兴奋和激昂的
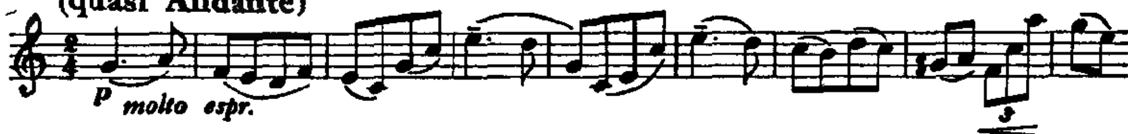
印象。引子结束时音乐位于 f 小调。作为奏鸣曲形式本体的两个基本主题，虽然相互之间并没有形成尖锐的对比，但二者还是有着明显的差异。第一主题更为决断、猛进而有力，它那较快的速度、有力的节奏以及明显向上进行和增强力度的旋律结构，都使这一主题具有一种明朗乐观的形象：

例411



不难看到，这旋律的多利亚调式音——第六级音，使这主题的旋律线变得很有特点，这种调式色彩是作者所偏爱的，这在他的《第十六交响曲》和《第六交响曲》中都可以看到。随后，引子中第二主题的强有力的号召性乐句重又出现，它一方面加强了形象的乐观特点，同时起着连接段的作用，引出奏鸣曲形式快板的第二主题——一支抒情的颂赞式的大调旋律，仍然先由弦乐器奏出，它宽广而不间断地自由发展着，很容易令人联想到民间歌曲的形象：

例412



乐曲的发展部从小号独奏的一个简短乐句开始，音乐的发展相当宽广而紧张，但是强有力的高潮是逐渐地形成起来的。还有引子的素材不但在前面闯进呈示部中，在这里它也同样发挥作用，即当发展部进入高潮时刻，乐曲的第二主题拥有庄严的欢呼等特点，它同时还同引子开头主题的悲壮而激昂的音调结合在一起。但是总的说来，整个发展部还是以乐曲的两个基本主题的戏剧性冲突为基础，其中尤以兴奋激昂的第二主题占优势。乐曲的再现部用全乐队的休止同发展部明显分隔开。这里，作者好象又把听者引回到乐曲开始时的那种情绪，而且几乎是没有变化地再现着呈示部的音乐：第一主题更为强

壮有力，而第二主题尤其明朗和富有诗意，这时它交由单簧管奏出。最后，乐曲的尾声以引子的主题素材构成，它同样几乎一成不变地再现引子的音乐，好象是对整个作品进行抒情的哲学概括，引子两个主题的进行反映出精神的绝对安宁，乐曲结束时最后几小节以其清澈的音响复活了乐曲开始时的“画境”气氛。

第二十七交响曲
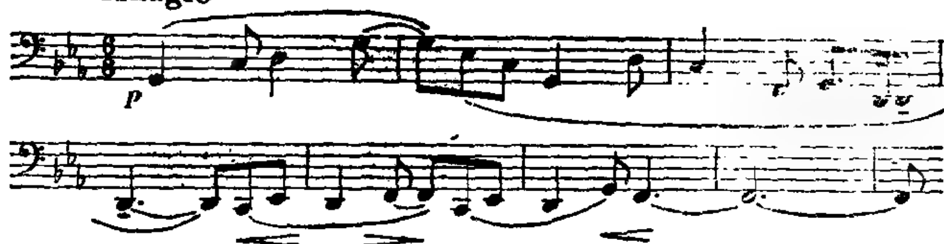
（C小调　作品第85号）

米亚斯科夫斯基的最后这部交响曲，在1949年冬末在一段比较短促而集中的时间内写成，那时作者已经身患重病，作品完成后约过半年左右时间作者便与世长辞。这部交响曲在1950年底首次演出后，立即受到普遍的欢迎，被誉为作者的交响乐创作之冠和苏联交响乐在联共（布）中央关于歌剧《伟大的友谊》的决议之后出现的一部大型的优秀作品，作者因这一部交响曲和他的《第十三弦乐四重奏曲》第五次获得了斯大林奖金。

米亚斯科夫斯基在这部交响曲中，也象在他的《第二十一交响曲》中那样，转向了兼具抒情戏剧性的主题，转向了人的心理世界；不过，有别于简练紧凑的《第二十一交响曲》，这里，有着对比鲜明的生活形象的广阔的活动天地，主题的揭示有条不紊，相当深刻。一般认为作者的现实主义倾向，在这部作品中有着更为宽广、更为完美的体现，个别与整体之间的统一也找到了更为完整与和谐的表现形式；作品无疑发展了俄罗斯音乐的古典传统，这首先表现在它的旋律形象鲜明，气息宽广，发展自然，紧张的戏剧性同明朗的乐观精神保持着很好的均衡等等方面。《第二十七交响曲》只有三个乐章。顺便说一句，在他的二十七部交响曲中，半数以上都是三个乐章的，而且，在《第二十一交响曲》之后，他都是采用这种三乐章的结构。看来，作者可能为的是使音乐的构思和形象得以更加集中，因此，对交响曲的中间乐章，他宁可只用一个而不用两个；他深化单一的中间乐章的作用，以消除两个中间乐章常会带来的那种“停顿”和“间奏”的感觉。
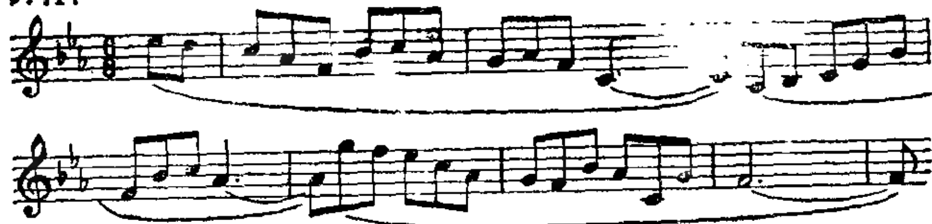
《第二十七交响曲》犹如分成三幕的一出引人入胜的交响戏剧，其中的第三幕（最后乐章）则是整个作品的高潮。第一乐章从一段简洁但阴暗的引子开始：在低音弦乐器的均匀搏动的节奏背景上，大管奏出一支宁静而富于表情的旋律，给人一种凝神沉思的印象：

例413



这引子主题是乐章基本主题的原型先现，后来，它多少还显出是最后乐章主题的先声。这主题在引子中立即由低音单簧管予以复述，并在同其它乐器的互相呼应中得到发展，然后以逐渐加快的速度转入奏鸣曲形式呈示部的第一主题。不难看出，乐章的第一主题开始时是引子主题的"逐字逐句"的重复，只是速度转快（Allegro animato）而已；现在，主题由弦乐器用柔和的音响奏出，这时伴随着它而来的法国号的节奏重音、逐渐在增强的力度、紧张的节奏和定音鼓的森严音响，都强调表现出这一主题的刚毅的性格，最后当铜管乐器复奏这一主题而掀起高潮时，尤其是这样。这是从沉思中产生出来的积极行动的意志，即在为争取进步和幸福的斗争中克服一切障碍的坚强意志，它在乐章中是相当戏剧性的，虽然它又是在俄罗斯民歌所特有的歌曲性音调的基础上发展起来的，而就这一主题的特点和发展手法看来，同某些俄罗斯交响曲第一乐章的第一主题也有很多近似之处。乐章的情绪在连接段出现转折：在音乐的浪潮过后，音响
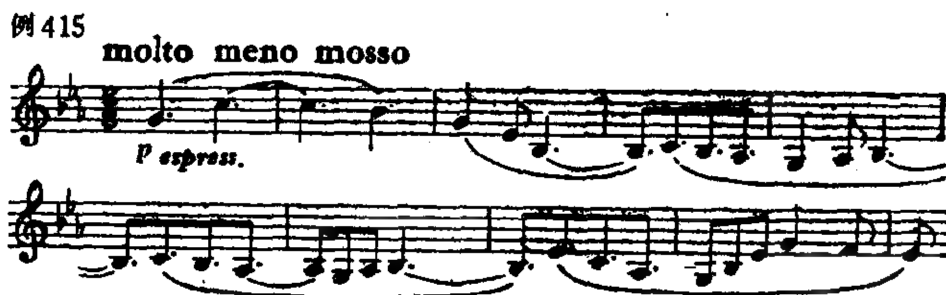
例414



转趋平静，速度也渐和缓，这时单簧管流畅自如地奏出一支牧笛曲调，这类似民间乐器演奏的富于诗意的音响，很自然地使人想到俄罗斯辽阔的大地形象(见例414)。
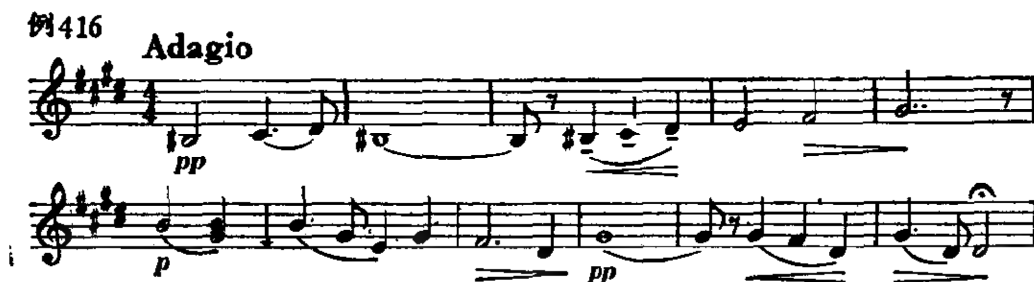
这连接段主题的个别音型，还稳约地预示了最后乐章的一个进行曲式主题的形影，但是它的后一段却接近于乐章第二主题的抒情独白，从而使第二主题的进入先有一个十分自然的过渡：

例415
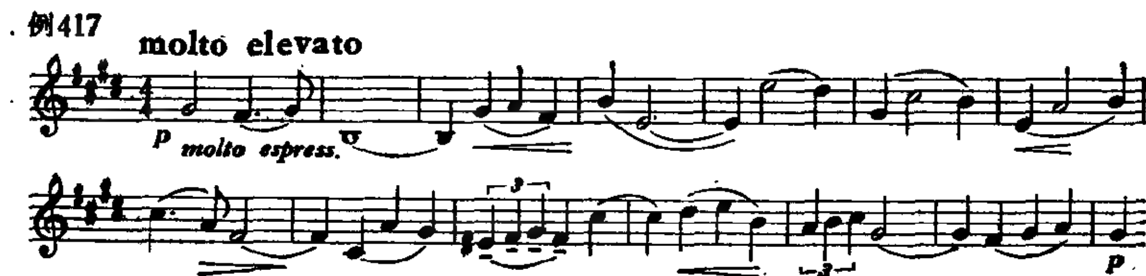


这个主题起初由英国管奏出，随后双簧管加入进来构成二重唱，这段音乐柔和而安逸，几乎象人声歌唱一样，纯粹是一种抒情的吐露。从旋律进行的基本范型看来，它同前一主题也有近似之处，即都是很快地向上腾越到很高的音，然后再缓慢地下降。最后，呈示部以引子主题的重现作为结束。总的说来，第一段的音乐不但展示出俄罗斯辽阔大地的景象，也描写了在这土地上生活和成长的人民的英勇形象。乐章的发展部规模并不太大，但以紧张的戏剧性为其特征。在整个发展部中，乐章的第一主题占居优势，不过，呈示部结尾段的乐句、第二主题以及连接段的音乐有时也夹杂着插入进来。乐章的再现部，完全象柴科夫斯基《第六交响曲》第一乐章那样，继续着发展部的戏剧性发展。这是因为发展部紧张的戏剧性已经为强有力的第一主题的重现作好了准备。现在这主题由整个乐队在低音区中庄严而响亮地奏出，它同整个发展部一起成为全乐章的戏剧性中心。接下的连接段现在改由双簧管(而不是单簧管)用简化的形式奏出，随后的第二主题和结束段基本上没有什么变化，依然用引子主题作为结束。乐章的尾声相当扩展，基本主题的戏剧性发展甚至比前还要急剧，骤然形成了巨大的力量，乐章结束时所创造的极其紧张的气氛，使听者似乎还在等待着这“戏剧性事件”的进一步展示似的。
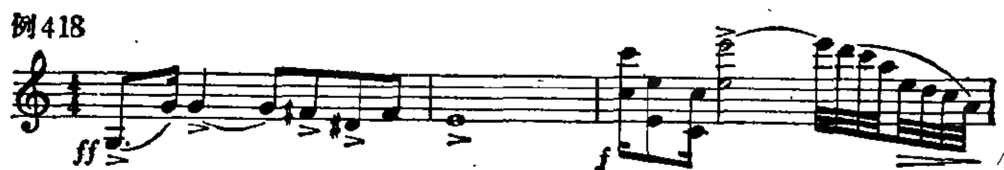
第二乐章最鲜明地体现出的英雄性抒情诗因素，贯串在它的两个宽广、优雅而富有表情的主题之中，音乐的激情深受抑制。乐章从一段慢引子开始，这里铜管乐器的沉重和弦，以及随后木管乐器在较高音区奏出的旋律，揭示一种沉思的形象，渲染着悲痛的色彩：



乐章的基本主题气息宽广，只由弦乐器组奏出，它的音响低沉、柔和，作者特意在这里注明要求演奏者表现出一种崇高的感情。因此有人把这段音乐的内容，包括引子的回声带来的悲痛色彩，解释为祖国和人民遭受沉重损失的形象：
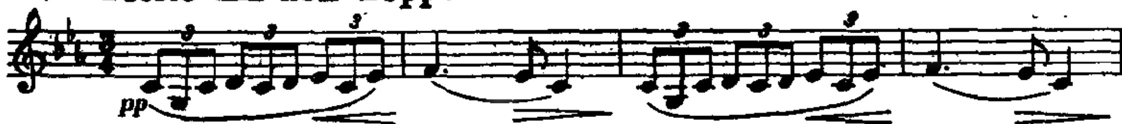


乐章中段出现一个高潮，充满有力的表情和戏剧性，但是并不太尖锐。这里出现暴风雨的形象，这是法国号和小提琴奏出的短促而森严的乐句，弦乐器低音区的惊慌不安的节奏和木管乐器的旋风般的经过句为之陪衬，后来这主题又转由小号大声奏出：



当这暴风雨过后，乐队的音响陷于低潮时，重又可以听到那富有表情的广阔曲调，它那宏伟的发展和更加鲜明的音色，强调出这一主题的叙事性和歌唱性的特质。乐章结束时，音乐重又回到乐章开始时的情绪氛围，音响深沉而抒情。

最后乐章从法国号（阻塞音）沉重的节拍重音和在此背景上出现的短小乐句（单簧管和中提琴）及其华彩进行开始，这是乐章的引子，它直接引出乐章的戏剧性和激越不已的第一主题来：

例419



早在第一乐章的第一主题中，那坚决的但并不十分急速的三连音进行，在第二乐章的第二主题中，变得非常沉着，而且对第二乐章的旋律和音乐背景等方面都起着非常重要的作用，但在这里，在最后乐章中，它一下子变成三连音的旋风，从这音调构成的这第一主题，同第一乐章的第一主题十分近似，都有激动不安的特点，并与第二乐章的中段相呼应。同这一主题明显对置的第二主题，是一支乐观明朗的进行曲旋律，近似著名的俄罗斯民歌《光荣》：

例420



正是这个主题，它成为同在此之前的主题相抗衡的“新力量”，它在这最后乐章的后半段起着非常重要的作用，好象从根本上作用于乐章第一主题的音调，使它在尾声中从小调转化为大调；整个乐章之所以能成为这部“三幕交响戏剧”的最重要的一幕，在很大程度上也是由这一主题确定的。在这终曲中，抒情诗已经没有立足的地位，实际上它早在第二乐章中就已经不再起什么作用。现在，内心的流露，“炽烈的言辞”，不管它们何等崇高、何等热情，在此时刻，都服从于另一

种力量的决定性行动；音乐保持一往直前的动势，引向最后的胜利颂赞，仿佛克服了激动和戏剧性的惊慌不安和悲痛的情绪，最后肯定了对进步和光明力量的胜利信心，这就是整个作品逐步趋向的最后结论。
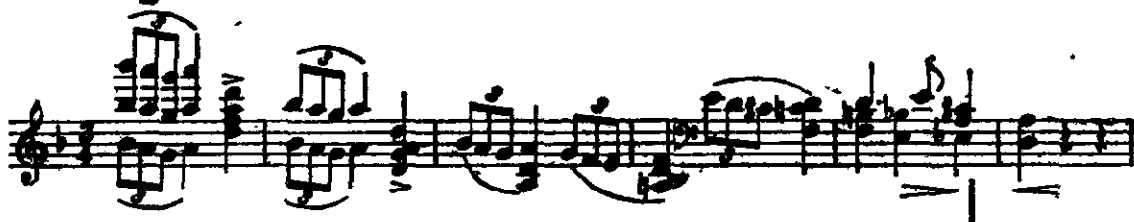
小提琴协奏曲

（d 小调　作品第 44 号）

这首小提琴协奏曲是米亚斯科夫斯基在协奏曲领域的第一次尝试，1938 年 6 月间写出，翌年年初首次演出于莫斯科，但作品完成后直到 1943 年，作者还不断加以修改，特别是修改他最不满意的最后乐章。看来，作者在这首作品所耗费的精力和时间，要比其他作品来得多，但是这首作品在苏联音乐界引起的评论却很不一致，有人认为它的第一乐章过分冗长（全曲约近四十分钟，第一乐章占一半篇幅）。特别是其中的华彩乐段部分，但也有人认为这首作品主要是比较难于欣赏，如果能专心致志探索这作品的艺术形象世界，也不难发现其中有着很多真正的艺术的美。作者把他的这首作品题献给苏联著名小提琴演奏家达维德·奥伊斯特拉赫(Д. Ф. Ойстрах，1908—1974)，作品首演时由他担任独奏。

这首《小提琴协奏曲》由三个相当扩展的乐章组成，作品发展的大体线索，可以说是从第一乐章的激越不已的抒情戏剧性和第二乐章的静观和安谧，一直到最后乐章节日般的欢乐。整个作品的所有乐章都象建筑般严整和匀称，独奏声部与乐队之间的关系也十分和谐，二者不但互为“竞赛”，也相互补充，共同参与发展乐曲统一的艺术构思。第一乐章从一段不长的乐队引子开始，这段引子的清晰而简练的节奏及其偶尔用入的重音，使人感到其中蕴藏着一种凝练、刚毅和内在的力量。引子主题的这些因素，使它在整个作品中显得最具戏剧性，它那阴暗而悲戚的情绪，也带给整个乐章一种暗淡的色彩，但与此同时，它又拥有对这种情绪的激动不已的反抗力量——就是这种矛盾，活跃并推动了全乐章的发展。象作品的卷首题词一样，
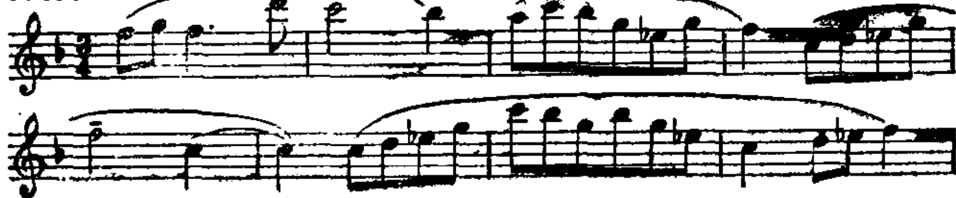
引子的这一主题成为整部交响曲的主题核心，作品中的其他一些重要主题都是由它孕育出来的。



随后出现的乐章第一主题也很有特色，起先它交由独奏小提琴奏出；它的节奏轻快，进行活跃，音调富有表情，同俄罗斯民歌保有非常密切的联系。同时，也很象拉赫玛尼诺夫的"钟声"主题的均匀的步伐：
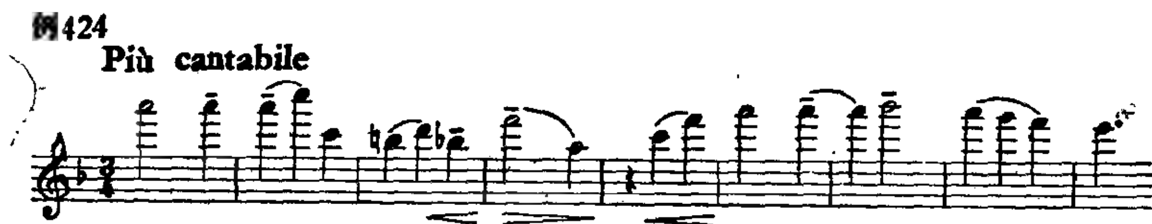


这是一个抒情的歌曲性旋律，充满了内在的不满之情，犹如一种激动的怨诉，带有内心的痛苦的色彩。但是逐渐地这主题变得越来越明朗、越激情盈溢。因此，从这一主题过渡到抒情的气氛就很自然、顺畅。乐章的连接段和第二主题都发展第一主题中固有的抒情因素：连接段主题是长笛奏出的一支流畅柔和的大调旋律（B大调），这是米亚斯科夫斯基所偏爱的那种出奇地柔弱和枉然的幻想形象，乐队那水彩画般透明的色彩更加强调出它那水晶般剔透、纯净的感觉，音乐的进行典雅、娇媚，甚至有点舞蹈性：



然而，这个主题毕竟还只是色彩明朗化过程中的第一步，它仅是属于穿插性的瞬间形象，很快地它的第二次陈述又转回小调，但是这一次它起的是衬托的作用，即让即将出现的F大调第二主题显得更加明朗、光辉：

例424



这第二主题是俄罗斯咏唱式的旋律，它的气息宽广，但热情是内在的，特别是当它第一次露面时，位于那么“稀薄”的高音区，显得特别崇高而富有诗意。因此，有人把它比作寒夜的星光，它纯净、明亮，可不是人世间的温暖感情。但是，这个起先十分自制的主题后来也变得更加激越而悲壮，静观的情绪也曾为热切的抒情诗所取代。总的看来，这呈示部并没有表达一种矛盾冲突，而只是不同体验的自由转换，其中色彩的刷新也是属于一种静观的印象，而不是积极的行动。随后，在音乐的进一步发展中，这种色彩的变化依然没有改变乐章基本形象的特征：可以看到，乐章的第一主题在发展部中一度转入大调，音响明亮而平和，但这也只是为了衬托在乐章中占优势的小提琴华彩乐段的阴暗色彩，以及第一主题本身在再现部时现出的那种怨叹的情绪。阴暗的色彩，在发展部和再现部中，较之在呈示部中更为浓郁，甚至在乐章的相当扩展的尾声中，也是由阴暗的引子主题掀起全乐章的最高潮，显示出它那倔强和严峻的威力。就象这样，悲伤和不起作用的反抗的形象，在这第一乐章中同光明的但如同寒星的反光那样远不可及的形象轮番交替着，这就是这一乐章的形象发展的道路，消极的悲伤和静观起主导作用，出路暂时还看不到。

在前一乐章特具戏剧性激越情绪的尾声过后，第二乐章给人特别深刻的印象。这一乐章充满着明朗柔和的音调，贯串着深刻的抒情性感情和安谧平和的情绪，但由于这里直接继续发展的是前一乐章第二主题的那种情绪内容。因此，在这抒情诗中依然是静观占优

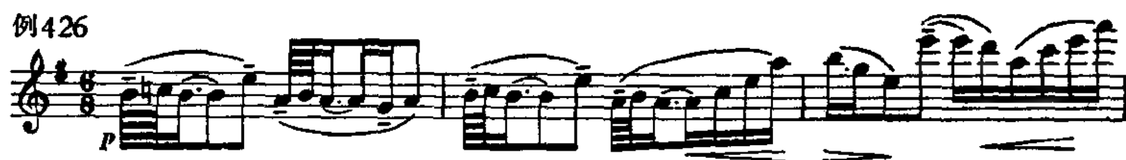
势，个别地方还蒙上了忧郁的雾幔，色彩有时变得相当严峻。这一乐章同样采用奏鸣曲形式，同时广泛采用变奏的装饰手法写成，乐章以两个相对置的从容叙述的主题为基础，但省略其中的发展部。乐章的基本主题保持均匀的节奏，不难看出，它的和弦音进行(大调主和弦和导音上的减七和弦的对置)带有引人注目的稳定的特点，充满安宁和静观的田园诗色调，旋律中有时可以感到多利亚调式的因素，从而又使它显得特别严整：

例425



乐章的第二主题情绪更加激越，同前一主题形成对比，它的伴奏中不安的切分节奏，以及乐句开头的近似弗里吉亚调式的小调色彩，造成一定程度不安的感觉，但是这也不超出乐章总的静观情绪的范围之外，它的音调依然是叙述性的，象讲话一般，主题也以和声的对比为基础，只是在这里用的不是属和弦而是下属和弦，甚至连主题内在发展的样式也同前一主题相近。可见，乐章的这两个主题实际上彼此相近，只是感情色彩有所不同而已。
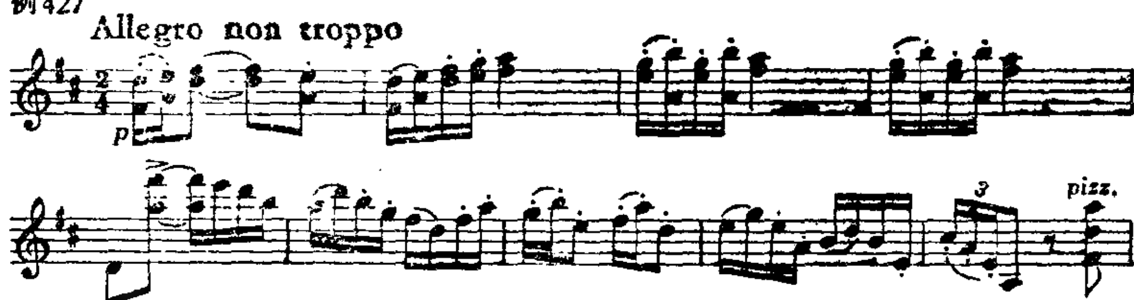
例426



这些主题通过变奏的方式不间歇地发展着，它的每一次变奏都好象从一个新的角度使主题得到一次刷新；音乐从而显得特别流畅和不稳定，乐章结束时尤其是这样——它甚至在高音区中轻声地"溶化"了。

最后乐章同前两个乐章完全两样，具有风俗性的歌曲和舞曲的风格，主要特点是进行活跃，充满着昂扬的欢乐。作者似乎意欲从前两个乐章的主观体验的狭窄世界，走向同人民大众相联系的欢乐

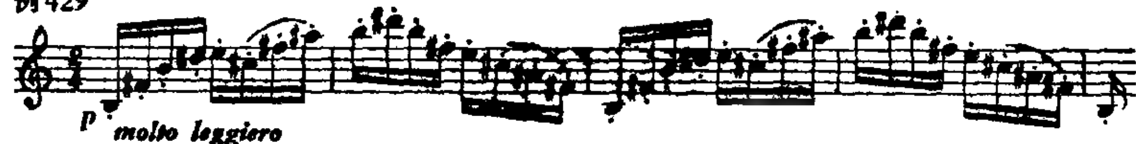
情绪，从而为整个作品做出乐观的结论。可惜，这一乐章的情绪表达却比前两个乐章要逊色得多。这首终曲用回旋奏鸣曲形式写成。乐章开始时有一段相当扩展的引子，它那沸腾而悲壮的激情、紧张的力度和表现力，同第一乐章遥相呼应，增强了整个作品的内在统一。乐章的基本主题贯串着舞蹈性的因素，轻快、典雅而娇媚。它那大调的调性、小提琴的双音和平行三度进行，又强调出节日欢乐和麻利、奋激的特点：

例427


乐章的第二主题富于歌唱性，具有民间歌曲(可能是乌克兰)的特点，这主题写在小调上，但它并没有忧郁之感，而是特别柔和、宽广、抒情和温暖：

例428


乐章中段出现的新主题有别于前面的两个抒情主题，它完全是舞蹈和诙谐性的形象：

例429


主题之间的这种效果明显的对比，主题的富于创造性的变奏发展，以及独奏小提琴技巧的比较充分的发挥，都使这一乐章充满了器乐的光辉。在整个乐章中，可以感觉得到昂扬的欢乐情绪不断在增涨，最后在尾声达到了顶峰，它以飞腾和欢跃结束整个作品。

大提琴协奏曲
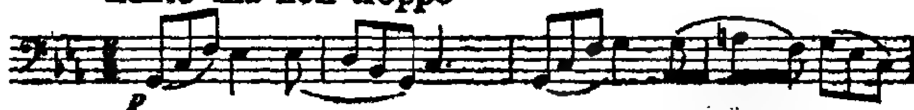
（c小调 作品第66号）

这首协奏曲在1944年10—12月一段较短的时间内写出，翌年3月在莫斯科首次演出，1946年获得斯大林奖金，作品题献给苏联著名大提琴演奏家斯维亚托斯拉夫·克努舍维茨基（С. Н. Кнушевицкий,1908—　）。

一般认为，这首作品的构思返回到作者在战前的交响曲创作路线上来，因为这里不是"战争的题材"，也没有表现出象《第二十二交响曲》和《第二十四交响曲》中所表现的那种对严酷的年代的感受和反应，没有爆发出紧张的戏剧性情绪，在这里占绝对优势的是内心的平静和安宁，它所强调的是客观地叙述的抒情诗，带有叙事诗或故事的特点，具有哲学内容的深度。这首作品的结构相当独特，它只有两个乐章，而且实际上也可以说只有一个用奏鸣曲形式写成的单一乐章，但带有一段长引子（也采用奏鸣曲形式），还有一段尾声，简单地重复引子部分呈示部的素材。从形式上看，它似乎缺少一个中间乐章，但这一点在一定程度上由终曲的一个慢速度的段落予以弥补。一般地说，这首作品并不突出专业演奏技巧，但其演奏技术却有一定的难度。
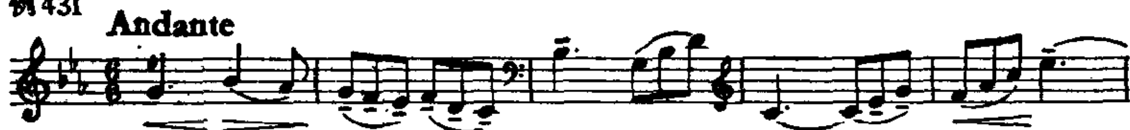
第一乐章采用从容不迫的慢速度，同后一乐章相比较，它的篇幅较短，也更平静、更庄严、沉着，贯串着统一的抒情史诗的基调。乐章采用奏鸣曲形式，但省去发展部。开始时在引子中好象从远处传来低声部均匀的节奏搏动，在此背景上还可以听到一支从容展开的诚挚旋律，充满着无尽的悲哀和叹息的音调。待到乐章基本主题出现时，音乐的色彩已有变化，它的旋律进行温顺、宽广，充满着内在的崇高而纯洁的感情，纯粹是俄罗斯式的咏唱。从它的调性、节拍、旋律

例430



型，以及伴奏中的持续音等方面看来，这一主题可以说是作者后来创作的《第二十七交响曲》第一乐章的引子主题的先驱(见例 430)。

这主题第二次交给乐队在更高音区复述，音乐的色彩更趋明朗，这时候基本主题同大提琴一段独立衬腔的结合，使音乐显得有点激动，而当大提琴乐句跃上力度的高峰时，在弦乐器声部中便出现了乐章的第二主题。这新主题是一个明朗的抒情诗形象，它象欢乐的光辉一般，充满着内心的温暖、安宁和兴奋。同时也稍带淡然的忧郁的感情，它的音调抒情、昂扬，气息宽广，同柴科夫斯基歌颂生活的美丽和对幸福的渴望的主题十分相近：
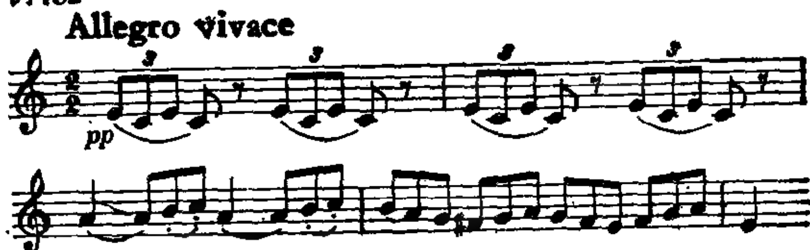


象作者的《小提琴协奏曲》那样，这个主题整个儿贯串着一种内在的运动，它一往直前地发展着，交织着独奏大提琴和乐队的旋律线，并掀起一次浪潮。在这一时刻，在大提琴的紧张的高音区中，狂喜而热烈地传出一支抒情的旋律。但突然，这发展的线索被打断了，大提琴的狂暴乐句引入一小段华彩乐段，然后转回引子中的悲伤形象——不过现在，它已不具有先前那种严峻的戏剧性色彩，双音与和弦的表达方式使这一主题的音响变得相当紧张，它那活跃的发展很快地进入戏剧性高潮。接着在一小段顺畅的过渡之后，音乐转入再现部。音乐在这后一阶段的进程中，仿佛朝着相反的方向发展：前面高潮中所拥有的紧张度和力量逐渐地减弱和消失。由于大量使用更高的音区，音乐变得越来越清新和安谧。末了，在乐章的一段不长的尾声中，最后一次出现引子主题的旋律，现在它在大提琴上用大调呈示，音响轻盈而透明，然后逐渐微弱和消逝。关于这个主题的最后一次飞翔，可以看作是对过去的最后一瞥，同时又暗含着对未来的一种期待。

同第一乐章匀称的深沉叙述相对照，第二乐章满是急剧的腾跃和旋转，欢乐感情的激流起主导的作用。这种情绪从乐章一开始便

可以感觉得出：作者用三连音的跳动音型和清晰急速的主题，来展现生活戏剧中的激动人心的景象；主题旋律中的旋转音型和切分节奏，使主题的进一步发展拥有一股强大的推动力量：

例432



这一乐章所涉及的是另一形象世界，音乐发展的原则，也与前不同；这里的形象范围要广得多，主题之间的对比也更鲜明。例如，同引子中乐队演奏的不安主题相对照，随后在大提琴独奏声部出现的乐章基本主题，却是一个明朗的旋律，它保留引子中紧张的搏动和力度，但它自由活动，毫无约制，象是一支热情横溢、欢欣若狂的歌曲。至于穿插其间的引子主题中的那些急速灵活的三连音，则更加衬托出主题音调的奔放和宽广。乐章的第二主题象春汛中的河水那样宽广，同时又饰有困恼和温柔的色调，类似浪漫主义作曲家笔下的某种夜曲，充满南国夜晚的诗意——这种象征性的东方色彩主要通过独特的旋律型和伴奏中的切分音塑成。乐章中段(Andante espressivo semplice)在终曲中起着非常重要的作用，因为它相当于大型单乐章作品中的慢板插段，或者多乐章的奏鸣曲，或交响曲中的慢板乐章。不过，这里并不是一般的抒情行板，作者赋予这段穿插以舞蹈性的因素，接近于小步舞曲的风格，显得特别轻盈、典雅而精致，表现出转向过去和静观、沉思的感觉。看来，这里所再现的是属于遥远的、已经不再使人激动的过去生活中的一页，好象回想到某些珍贵的、但早已逝去的事物，悲伤地闪过一些过去的形影。

乐章的再现部保持呈示部中的那种对置关系，而且在这里由于戏剧性因素的加强而变得更加尖锐。独奏大提琴的一段朗诵调乐句及其紧张的腾跃，象是为沉思所磨折的独白，这段接近华彩乐段的音乐在乐章中显得相当突出，它结束了这一乐章的音乐发展。前已说

过，终曲的尾声以第一乐章的引子素材写成，作者就是这样通过再现第一乐章的形象的手法，强调抒情的叙事因素在整个协奏曲中的主导作用。然而，在这里，原来终曲中那种生趣盎然和积极活动的基调并不减失，尾声只是把它的基本形象衬托得更加明朗，并赋予它新的含义而已。经历过第一乐章深刻的沉思和第二乐章沸腾的生活的欢乐，尾声最后为整个作品的发展做出了总结——乐曲在结束时音乐显得特别纯净、轻盈而平和，象第一乐章的结尾那样，这里也用上行的旋律连续进行作为结束，只是这一次它进入更高的音区，最后在极其轻微的音响中完全消失。

普罗科菲耶夫

(Сергей Сергеевич Прокофьев 1891—1953)



苏联老一辈作曲家、钢琴家和指挥家谢尔盖·谢尔盖叶维奇·普罗科菲耶夫，在 1891 年 4 月 23 日生于乌克兰叶卡捷林诺斯拉夫省一个村镇的农艺师家庭。他的音乐才能自幼便已显露：五岁开始跟母亲学钢琴，六岁写出他的第一首钢琴曲——《印度加洛普舞曲》，九岁便自编剧词创作歌剧。1902—1903 年间，根据塔涅耶夫的建议，普罗科菲耶夫跟格里埃尔学习作曲理论，1904 年，进彼得堡音乐学院，受教于里亚多夫和里姆斯基-柯萨科夫等，1909 年和 1914 年先后修完作曲和钢琴与指挥课程，毕业时获得金质奖和鲁宾什坦荣誉奖。

普罗科菲耶夫早在学校期间已是许多作品的作者，毕业后三年间(1914—1917)又有大量作品问世；他的早期优秀作品，包括《古典交响曲》、《第一钢琴协奏曲》和《第二钢琴协奏曲》、《第一小提琴协奏曲》和一些钢琴奏鸣曲等。他在学期间悉心研究近代西方和俄罗斯作曲家如理查·施特劳斯、德彪西和雷格(M. Reger, 1873—1916)等的作品，积极参加当时的"现代音乐晚会"的活动，毕业后多次到过伦敦、米兰和罗马等地，又结识了俄罗斯作曲家斯特拉文斯基和俄国的一位现代派音乐代表人物季亚吉列夫，在创作上受到了一定的影响。普罗

科菲耶夫的作品力图表现出形象鲜明的俄罗斯民族风格，同时也明显表现出作者对十八世纪古典作曲家及其“简单的和声”的偏爱，但有时也反映出现代主义的倾向，例如他写出最明朗乐观的《古典交响曲》，同时又写出《斯基夫组曲》中一些粗野怪异的篇页。他的音乐反映了革命前俄国艺术处于错综复杂时期的矛盾。他的某些新作品的演出，往往导至一场争吵，有人同情和崇拜他，也有人反对和谴责他。然而，尽管普罗科菲耶夫的创作存在着矛盾，他的作品在当时就以其青春的活力、热情、乐观、清新而富有魅力著称，他在早期作品中形成的这些特点，后来还获得了更进一步的发展。

从 1918—1932 年，共约十五年时间，普罗科菲耶夫侨居国外——先住在美国，后来到欧洲，大部分时间住在法国。他在包括日本、美国、法国、英国、德国、比利时、意大利和西班牙在内的许多国家，主要弹奏自己的作品，指挥上演自己的歌剧、舞剧和交响音乐作品，享有世界性的声誉。与此同时，他还在各种不同的音乐领域中和从各种不同的角度进行着不倦的探索；起初，他写出了一系列出色的作品，其中有充满对祖国和人民的温暖回忆的钢琴套曲《老祖母的故事》（1918 年）、根据十八世纪意大利剧作家哥齐（K. Gozzi, 1720—1806）的喜剧写出的同名舞剧《对三个橙子的爱》（1919 年）和一首内容深刻、形式和谐的《第三钢琴协奏曲》（1921 年）等。后来，他的创作产生危机，由于构成主义的影响，他的音乐变得越来越枯燥而平淡，他的舞剧有的充满工业机器的响声，有的完全没有情节轮廓。1927 和1929 年，普罗科菲耶夫两次回到苏联，在许多城市演出，广泛接触到苏联在革命后的艺术实践。最后终于在 1932 年返回祖国，开始他那富有成果的第三个创作时期，进入他的创作的极盛年代。

回国后，面对全新的社会生活和音乐会听众，普罗科菲耶夫最重视内容深刻的题材：他选取爱国主义的主题，根据俄罗斯和世界文学作品的一些记述以反映决定俄罗斯人民命运的伟大历史性事件和重大哲学问题，写出了大合唱《亚历山大·涅夫斯基》（1939 年）、歌剧《战争与和平》（1941—1952 年）、舞剧《罗密欧与朱丽叶》（1936 年）和影片《伊凡雷帝》配乐（1945 年）；他把苏联现实生活中的人物，放在

他的创作中的首位——他根据卡达耶夫的小说《我是劳动人民的儿子》描写国内战争的事件写出歌剧《谢苗·科特科》(1939年),还从波列伏伊反映卫国战争的英雄业绩的小说写成同名歌剧《真正的人》(1948年),他反映各国人民为争取和平的斗争(清唱剧《保卫和平》,1950年),在他为苏联诗人的诗作配写的歌曲中描绘普通的苏联人的形象。他对苏联少年儿童特别关心,创作了钢琴曲集《儿童音乐》(1935年)、交响童话《彼得与狼》(1936年)和以诗人马尔夏克的诗谱写的组曲《冬日的篝火》(1949年)等作品,反映苏联儿童的生活情景。此外,在这段时间中,他还写出了他最著名的交响乐作品,包括《第五交响曲》(1944年)、《第七交响曲》(1952年)和《大提琴交响协奏曲》(1952年)等。

1943年,苏联政府为了表彰普罗科菲耶夫在音乐方面所做出的创造性贡献,授给他劳动红旗勋章,1947年还授予他俄罗斯苏维埃联邦社会主义共和国人民艺术家的光荣称号;他先后因下列作品获得六次斯大林奖金:《第七钢琴奏鸣曲》(1943年)、《第五交响曲》和《第八钢琴奏鸣曲》(1946年),影片《伊凡雷帝》配乐(1946年),舞剧《灰姑娘》(1946年),《小提琴奏鸣曲》(1947年),声乐交响组曲《冬日的篝火》和清唱剧《保卫和平》(1951年)。1957年,当苏联政府决定把列宁奖金扩及文艺领域时,在音乐方面,第一次被授与列宁奖金的作品,就是他的《第七交响曲》。普罗科菲耶夫在音乐方面的活动和建树,也得到国外一些音乐组织的很高评价,他被选为意大利"桑塔·西西里亚"研究院、瑞典音乐研究院、伦敦爱乐协会和布拉格"行家讲演会"等组织的名誉成员。世界各国进步艺术界人士,一致公认他为二十世纪最著名的作曲家之一,他已成为苏联音乐艺术的骄傲和光荣。

普罗科菲耶夫在他一生中最后的七、八年间,一直身患重病,为此他不得不有时完全停止工作或者每天只工作一个小时,在这种情况之下,他对创作却显得特别专心致志。在他去世前的几个月中,他一直在改写歌剧《战争与和平》的第二稿,并对舞剧《宝石花》进行补充,渴想能看到这两部作品的上演。但是他的宿愿终于未能实现,在

1953 年 3 月 5 日，他刚结束新稿舞剧《宝石花》最后一场的音乐，便与世长辞。他遗下未完成的草稿包括一些协奏曲和钢琴奏鸣曲等。

第一交响曲《古典》

（D 大调　作品第 25 号）
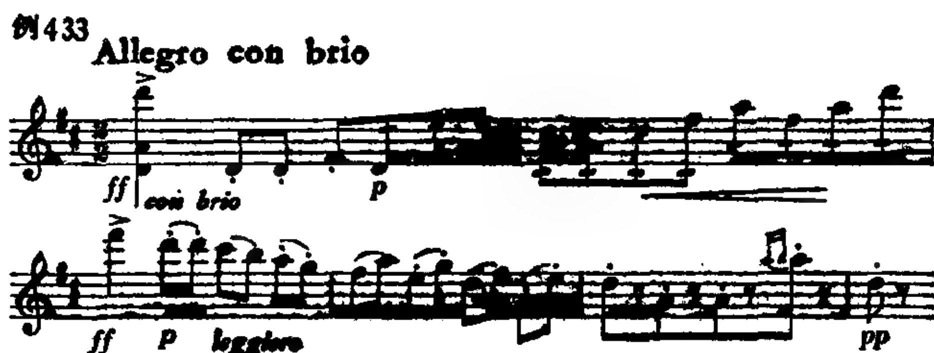
《第一交响曲》在 1917 年夏天当作者独自住在彼得格勒附近时，几乎与《第一小提琴协奏曲》同时写成。

普罗科菲耶夫对古典风格的迷恋，始于在学校上指挥课时。在他早期创作的《十首钢琴曲》(作品第 12 号)和《小交响曲》(作品第 5 号)中，已经可以看到"莫扎特风格"的独特反映；而现在，他又考虑运用接近于维也纳古典乐派作曲家的风格来谱写一部完整的交响乐作品。这时候由于他正想尝试不用钢琴而只靠内在听觉来创作交响曲，因此他决定袭用海顿的风格，因为早在学校期间他对海顿的笔法就已特别熟悉。在他的"自传"中曾经这样写道："我认为，如果海顿活到现在，他一定也会保留自己的写作方式，同时又采纳一些新的内容。我要创作的就是这样的交响曲：古典风格的交响曲。而当这部作品顺利地写出时，我就把它改称为'古典交响曲'。因为第一：它是那样地简单，其次，出于恶作剧，即为了故意逗弄某一些人，我暗自希望，如果这部交响曲果真是那样古典的话，那我就算赢了。"这个预测后来完全得到证实：这部交响曲确实成为古典的交响曲，它比作者的其他许多作品更早受到普遍的赏识。
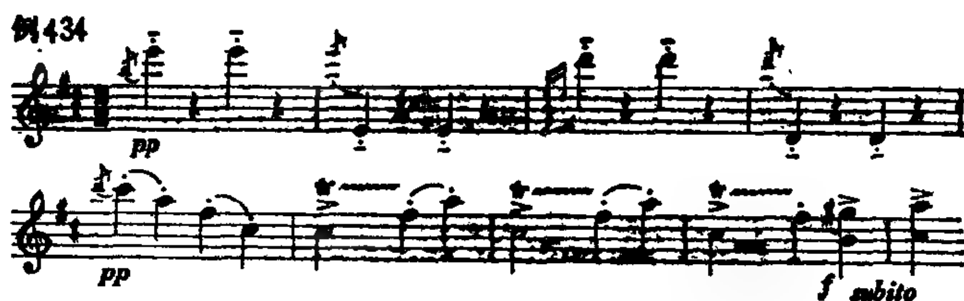
普罗科菲耶夫的《古典交响曲》意欲再现那"古老而幸福的时代"，即盛行穿鲸骨裙、编发辫和戴扑粉假发的时代。因此，这部作品选用简短的篇幅(全曲历时不到十五分钟)和严格的曲式；乐队也保持海顿时代的双管编制，不用长号；在音乐陈述的过程中常可看到使用轻淡的弱奏同浓厚的全奏（tutti）的尖锐对比这一"维也纳"传统手法；所有的主题素材几乎也都不超出贝多芬之前的交响曲的音调范围。但是，这部作品的音乐绝非博物馆修复的古董，它那童稚、明朗和乐观的情绪，半严肃和半戏谑的基调，它那和声对比的妙趣以及

滑稽而笨拙地奔驰的曲调进行——所有这些，对青年普罗科菲耶夫说来都是十分典型的特点；这是具有真正独创性的作品，闪耀着作者丰富的奇想，音乐清新可人，留给人们的竟是一种全新的印象。

《古典交响曲》包含四个乐章，其中的基本速度与节奏的对比，严格符合十八世纪末交响曲的传统。第一乐章是一首规模短小但非常明朗的快板乐章，用奏鸣曲形式写成。乐章的第一主题无论是音阶的进行或者颤音的运用，全然套用海顿或莫扎特的方式，只是调性设计变幻莫测，它突然转入C大调，然后又自然地返回D大调。
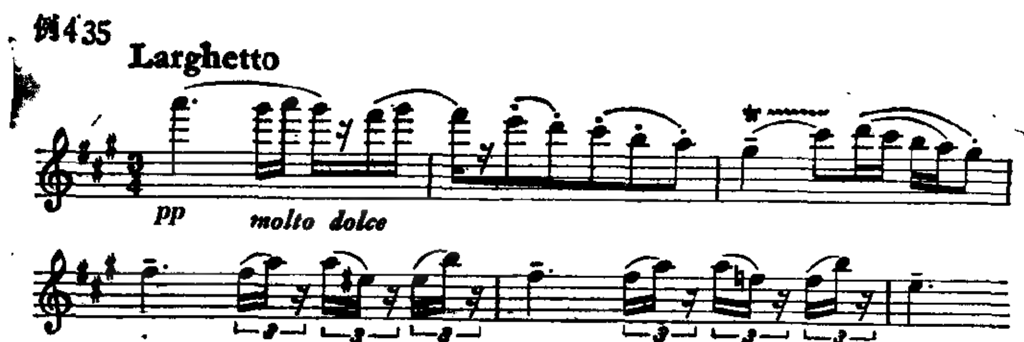


乐章的第二主题稍带讥讽意味：从上往下通过两个八度的大跳跃，滑稽的倚音效果，小提琴同大管的踏步般伴奏的简单结合——所有这些听来又有舞蹈的文雅，又有不入时的笨拙之感。



这两个主题在发展部中交替出现，它的发展并不复杂，相反地，第二主题转到低声部，变得更为笨重，原来文雅而戏谑的主题却变成巨人吃重的步履。乐章的再现部从位于C大调的第一主题开始，而第二主题则按奏鸣曲形式的要求转回D大调，最后，乐章以一段音响强烈的简短尾声作为结束。

第二乐章极为典雅迷人，具有从容不迫的舞曲特点，接近于小步舞曲。这一乐章用回旋曲形式写成：乐章从四小节的前奏引入，它的基本主题由小提琴在很高的音区奏出，音响温柔纯朴，但稍带点忧郁；乐句结尾时忸怩作态的断续音型和休止符，则如同奇幻地行屈膝礼一般：

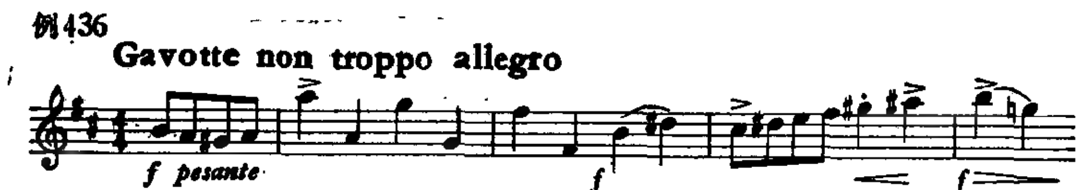
例435
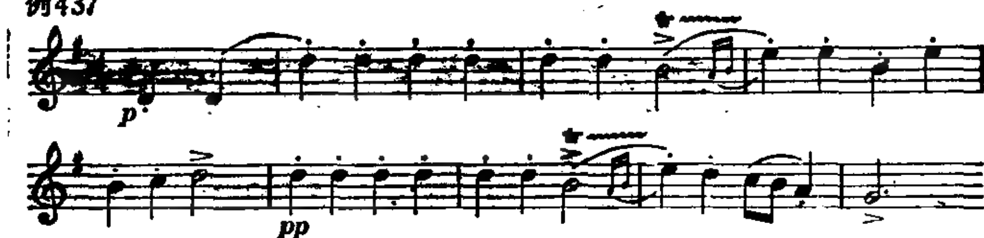


这一乐章无论在陈述的方式，或者在节奏与调式和声色彩等方面，有很多地方明显地预示了作者的舞剧《罗密欧与朱丽叶》中的某些舞曲。据作者所述，这部交响曲的前两个乐章的素材，在1916年间早已预先孕育出。

第三乐章是一首俏皮而美妙的加伏特舞曲，它特别鲜明地反映出作者独特的风格特点：乐章的基本主题的直爽的八度跳跃，纯粹大三和弦（D、C、B）的自由对置，还有令人捉摸不定的终止式——人们料定好象是进入#C大调，但不期然地转入D调，所有这些，都强调出这一点。

例436
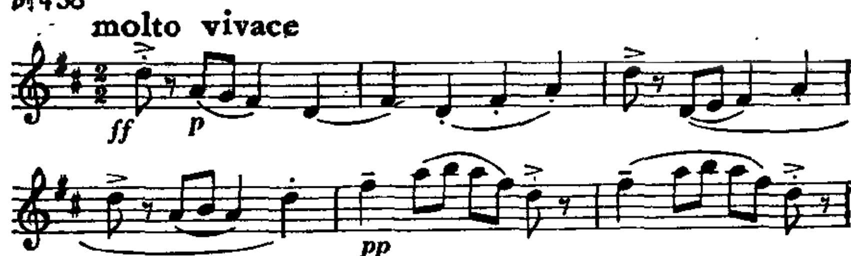


这个主题只由弦乐器和木管乐器奏出，音响纯净简洁，听来也有进行曲的风味。乐章中段是传统的风笛舞曲，主题第一次出现时由长笛和单簧管奏出，其中可以听到俄罗斯牧笛曲调的回响，而低音弦乐器，则提供风笛舞曲所特有的持续低音作为它的背景：
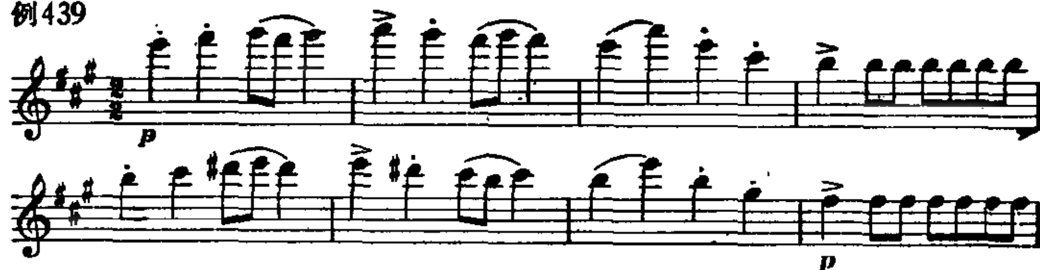


作者把他所喜爱的这种典雅而清晰的四拍子加伏特舞曲加以发展和更新，写出了不少成功的范例，这部交响曲中的这一乐章，便是其中最享有盛誉和最鲜艳多姿的一首；作者为这首舞曲改写的钢琴独奏曲也同样出名，若干年后这首舞曲还被用入他的舞剧《罗密欧与朱丽叶》中。

最后乐章是一首欢乐而活跃的终曲，也采用奏鸣曲形式。在乐章的第一主题中，可以看到一些起落不定的简单的琶音和音阶，以及一些有趣地反复的短小乐句在小提琴上出现，重又令人感受到第一乐章中那种很有感染力的锐气和青春的活力：

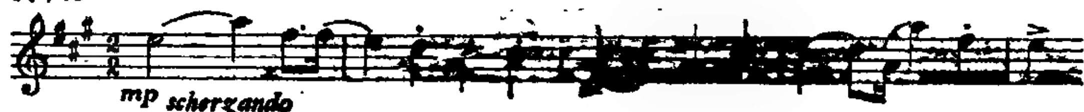


乐章的第二主题转入A大调，极富幽默感，旋律进行急促而断续地跳动，由木管乐器奏出：



呈示部的结尾段，又出现一支明朗的主题，富于俄罗斯曲调的风味，非常迹近于里姆斯基-柯萨科夫的歌剧《雪女郎》中的一个主题：

例440



值得注意的是：十八世纪的音乐形象在这里是通过俄罗斯歌曲反映出来的。《古典交响曲》不但是半嘲弄性地对海顿风格的模仿或对十八世纪拘泥礼节的生活的回忆，而且，更重要的是，在这里它使人感到的首先是作者的独特而有力的个性——他力图通过海顿的技术手法来歌颂素朴和欢乐的生活。作者把这部交响曲题献给当时他特别接近的老朋友阿萨菲耶夫。

第五交响曲

（♭B大调　作品第100号）

《第五交响曲》在1944年夏间写成，1945年1月在莫斯科首次演出，由作者亲自指挥——普罗科菲耶夫作为一位指挥家，这是他一生中最后一次同音乐会听众见面；同在这一次音乐会上，还演奏了作者早已闻名的《古典交响曲》和交响童话《彼得与狼》，由苏联指挥家阿诺索夫担任指挥。

普罗科菲耶夫的《第五交响曲》，是苏联作曲家在卫国战争年代创作的、意欲反映当时苏联人民的思想感情的众多交响音乐作品之一，它在俄罗斯交响乐的最新发展中占有非常重要的地位。作者在创作《第四交响曲》之后间歇了十六个年头，现在才重又回到交响曲这一体裁上来，因此作者认为这部交响曲的创作对他说来至关重要，他说："《第五交响曲》完成了我的创作生活中的一个重大时期。我打算把它写成歌颂人的精神之伟大的交响曲。"这部新交响曲，实际上标志着他的交响乐创作发展的新阶段。他的前几部交响曲，除极少数例外，都是根据他自己的戏剧音乐素材写成的，例如他的《第三交响曲》和《第四交响曲》，主要取材于《火光天使》、《浪子》、《斯基夫组曲》、《亚历山大·涅夫斯基》和《罗密欧与朱丽叶》组曲等。因此，音乐实际上并

不具有真正的交响曲规模，也不完全符合交响发展的逻辑。现在，普罗科菲耶夫转而创作非标题性的交响曲，音乐的素材不同戏剧情节或场面保持直接的联系；象作者的最后两部交响曲——《第六交响曲》和《第七交响曲》那样，他如今选择史诗的写法，其中的音乐语言和形象都有史诗的气质，同俄罗斯交响乐传统密切相连，它的活动场所也更为广阔，乐队音响更强有力，内容较之作者在此之前创作的交响曲都要深刻和有意义得多——这正也就是它有别于战争年代许多著名交响曲、例如肖斯塔科维奇的《第七交响曲》和哈恰图良的《第二交响曲》的地方。《第五交响曲》尽管没有标题，但是听的时候却不难把握得到音乐饱含着勇武和乐观的精神，以及史诗般的力量，也不难感到音乐对祖国的伟大和对俄罗斯大自然与民族特性的美质的尽情歌颂；作品的中心形象，同影片《伊凡雷帝》的配乐和歌剧《战争与和平》一样，依然是奋起抗击敌人、保卫祖国的勇士——俄罗斯人民，它也象戏剧中的现实形象那样历历在目。至于这部交响曲的音乐形象的发展原则，与其说是交响性的，倒不如说是场面化的：各种不同的场面和情绪的转换，多于主题本身的变化和发展，在很多场合中，主题并没有得到实质上的变动，只是被饰以不同的调性色彩，或者不断地进行变奏，或者进行各种别出心裁的新结合。这部交响曲有时也被称为戏剧交响曲，其中的戏剧场面五光十色的变换最能引人入胜。

《第五交响曲》在普罗科菲耶夫后期创作中是拥有无尽丰富的旋律和鲜艳多姿的形象的作品之一。这部作品中几乎所有的旋律都以坚定而勇武的基调取胜，作者有意规避他在前不久写出的一些钢琴奏鸣曲中常可看到的那种刺激神经的情绪和音响堆积，整个作品都由生趣盎然和乐观愉快的形象起主导作用。

《第五交响曲》共分四个乐章，音乐的"勇士"气质在第一乐章中得到了最有力的揭示，很多地方近似鲍罗丁和格拉祖诺夫的音乐的某些篇页。这个乐章用奏鸣曲形式写成，它的第一主题一开始便由长笛和大管相隔八度齐奏奏出，这个主题的旋律进行坚定、沉着、矫健和从容不迫，它的低音区效果对俄罗斯的史诗主题说来是相当典型的：

例441
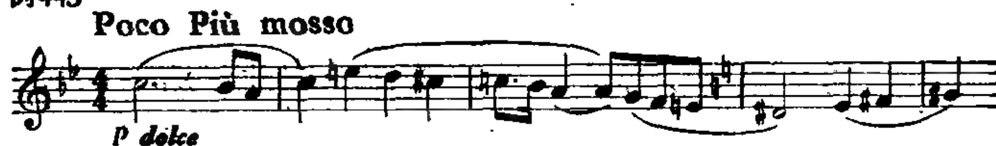


不难看出，这个主题既富于歌唱性，又具有“号角齐鸣”的效果，只是在呈示部中它还象一支牧笛曲调，到了再现部，铜管乐器耀眼的光辉和主题移入的高音区，才强调出这一纯朴而富于表情的旋律的号召性一面。这个主题可以看作是这部描绘祖国大地的画面的形象之一，整部交响曲的基本特点正是由它确定下来的。在进入第二主题之前的小过渡，即乐章的连接段，出现一个新的主题，它也位于低音区，具有与第一主题相同的性格：

例442
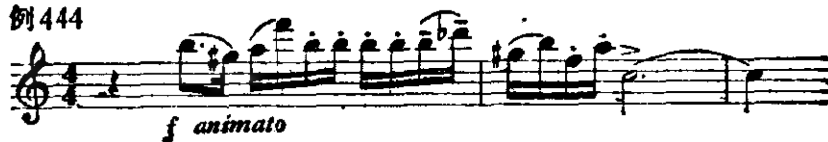


乐章的第二主题异乎寻常地抒情，又非常明朗、沉着，它的旋律气息宽广而温柔，但它那清晰的构思，由于存在着精致的调性转换也受到一定的影响。

例443



呈示部以结尾段主题作为结束，这新主题由长笛和小提琴奏出，显得十分童稚和戏谑，它那愉快地游荡和好象充满笑声的乐句，夹杂着铜管乐器的神秘和弦，塑造出一种难以捉摸得住但非常可爱的奇幻形象：
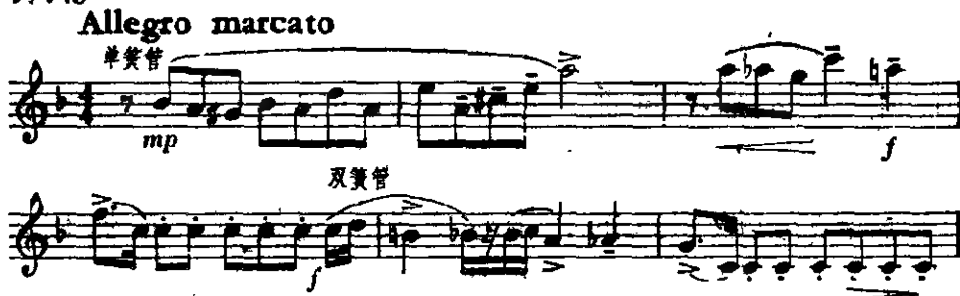
例444



乐章的发展部篇幅不大，所有四个主题好象在万花筒中进行着各种出人不意的新对置，但并不变换原有的含义；而在有所压缩的再现部中，乐章的一些基本主题也保有原来的形貌，只是配器更加沉重和浓厚而已。最后，在尾声中，作者用乐队全奏的不断增强的胜利音响，使第一主题的"勇士"形象发展成宏伟的高潮以结束这一乐章。这个高潮也可以说是整部交响曲中感人最深的段落，它最为鲜明地体现了整部交响曲的主导思想——对精神的力量和美的赞颂。
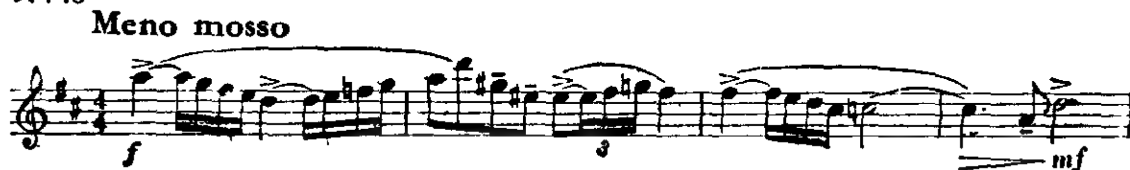
第二乐章是一首情绪非常复杂但很吸引人的诙谐曲，它反映全然不同的另番景象：欢乐同惊慌、阳光同阴影、明朗的诗意同怪诞等形象，仿佛在神幻的仙境中轮番更迭。乐章的第一主题，听来不由得使人感到作者的抒情喜剧和古典风格器乐曲中那种令人神往的诙谐意味，它的旋律象莫扎特作品那般晶莹、典雅。同时又充满着一种迷人的狡黠：

例445



开头，单簧管的这段独奏，只有第一小提琴均匀的断音相伴，显出一种相当愉悦和漫不经心的神情。但是，随着它的每一次新的变奏，其中潜藏的戏剧性揭示得越来越明显，配器的色调更稠密、更阴暗，和声色彩和节奏也更紧张；而当主题在低音单簧管和大号的沉重倚音的强调之下，以放宽节奏的方式由大管奏出时更是这样。这一主题在开始时那种无忧无虑的幽默感，就是这样转变成痛苦、不安和
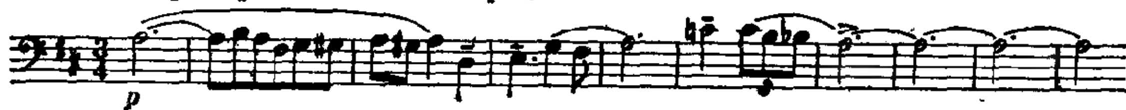
例446



灾难的戏剧性画面。乐章中段是田园诗般的音乐，好象是在艰苦和患难的岁月中对幸福、和平的童年的回忆(见例 446)。

这支木管乐器的童稚小歌曲非常明快、生动而又纯朴、和谐，酷似作者的《儿童音乐》中的某些篇页。但是这天真的牧笛曲调两次转换为富于魅力的舞曲，它同《罗密欧与朱丽叶》中的狂欢节舞曲也颇为近似：

例447



在幸福与安宁的光辉场面过后，突然出现恶兆的幻想形象，好象有一些神秘的怪物在跳舞、在嘲弄那充满希望的世界。这是在整部交响曲中唯一的瞬间，在听者面前出现敌视人类的恶的概括性形象。然后，这怪诞的舞蹈又为迷人的诙谐曲主题所代替，好象根本不曾发生过什么可怕的事情似的。总的说来，这感人的幽默、恶兆的惊慌、明朗的田园诗和幻想的怪诞，在这一乐章中进行着光怪陆离的对照和转换，它把作者对生活的丰富而多方面的感受充分地体现了出来。

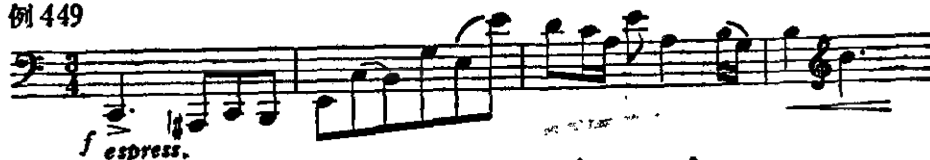
第三乐章是真诚感人的抒情性柔板，它揭示大自然和人的美丽的感情世界。乐章的基本主题练达、勇武又富于歌唱性，平和地在均匀的三连音音型背景上流动；它那自由拖长的气息、美不胜收的调性转换、大胆地进入高音区的宽广音程，都为这支旋律添加一种内在的紧张度和自在的诗意：

例448
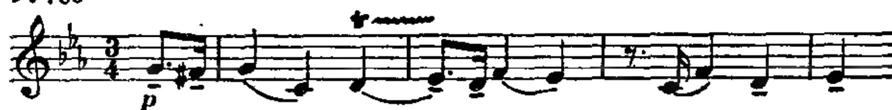


作为乐章这一基本主题的补充，随后又出现一个类似歌剧朗诵调的乐句，它位于低音弦乐器声部，多少有点阴暗和沉重，它用成熟的思虑取代了前一主题热情横溢的幻想：

例449



紧接着，高音区中还有一个下行乐句为之呼应，然后把音乐导入乐章的悲剧性中段。这里，也象前一乐章那一段戏剧性穿插一样，使人联想到痛苦的呻吟、人民的灾难和对死者的哀悼等形象。
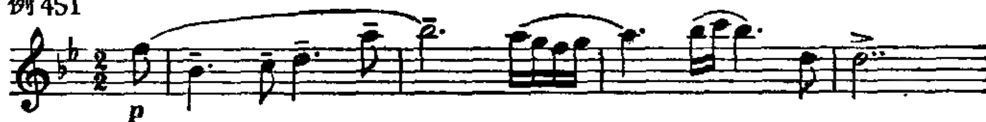
例450
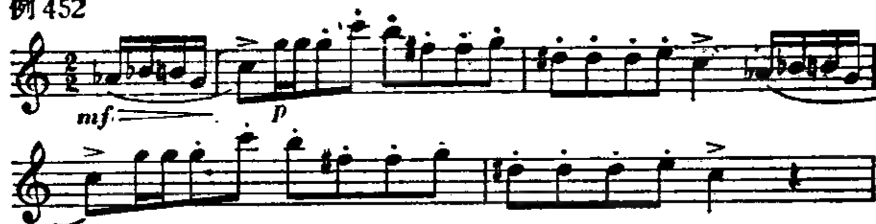


最后，在这紧张的高潮过后，音乐重又回复先前那平静、安宁的气氛，乐章在明朗崇高的沉思中结束。

最后乐章体现出胜利的节日和人民的欢乐等景象。乐章开始时，在一小段引子之后，为了让听者记住这部作品的中心思想，即作品的史诗式主人公的精神之伟大和勇气，作者先用分成四个声部的大提琴深情地奏出第一乐章的基本主题，然后才开始展示这节日欢乐的大幅镶板画。这一乐章的基本主题是一股欢跃舞蹈的无拘无束的激流，它那坚持向上的进行，以及个别音调细节，同乐章的第一主题都有近似之处；只是在这里起主导作用的是另一种气氛：酒宴的欢乐和快速度群众性舞蹈的富有感染力的节奏：
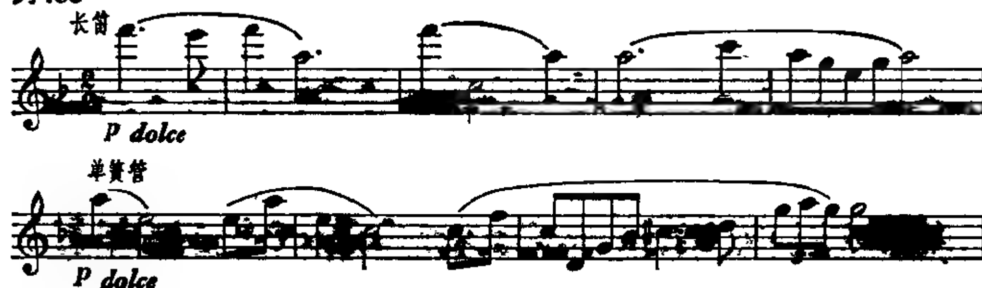
例451



在这一主题的反复陈述中，可以看到小提琴上一些几乎令人头晕目眩的快速度经过句，象是此起彼伏的笑声一般为基本主题的欢乐情绪增添声色。接着，高音木管乐器（断音）和小提琴（拨弦）奏出另一支舞蹈性的新主题，它轻捷、灵巧，富于热情和幽默感，但没有戏谑的痕迹——这是进入第二主题之前的小过渡，或称乐章的连接段：



乐章的第二主题抒情如歌，情调酷似第三乐章的冥想主题，它也写在F大调，同样具有宽广的音域，不过这抒情的独白却伴以深沉的舞蹈节奏，正如作者在歌剧中描写群众节日场面的一些爱情插段一样：



在乐章中段，对比尤其显著：这一回，欢乐的舞蹈一度被低声部出现的一个慢速度的俄罗斯主题（同第三乐章的沉思主题也很相近）所打断，然而，这种抒情的静观并不久长，它逐渐地又为舞蹈的主题所代替。最后，在乐章的再现部和沸腾般欢跃的尾声中，节日的舞蹈和狂欢的热潮，象彩虹一般辉煌地结束这部交响曲。

第七交响曲

（#c 小调　作品第 131 号）
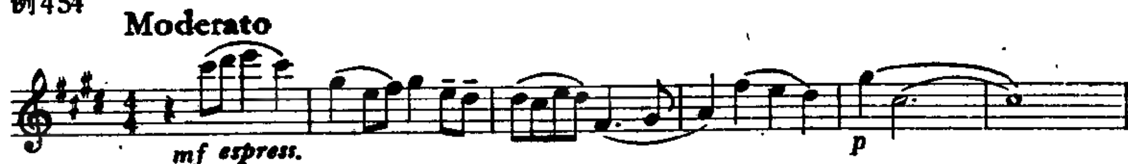
普罗科菲耶夫的最后这部交响曲在 1951—1952 年间写成。原先，这部作品是考虑为儿童而写的，并打算通过电台广播供孩子们欣赏；但是在写作过程中，作品的构思已有所变换：同作者的交响童话《彼得与狼》和组曲《冬日的篝火》不一样，在完成后的这部作品中呈现的已经不是儿童或少先队员的形象，而是思想感情成熟的青年及

其丰富的内心世界，包括对童年的回忆和作者对生活的思考，实际上已经成为一部真正感人的抒情交响曲，而且时常被称为“青年”交响曲。这部作品以其明朗的朝气、真挚而温暖的感情和青春的活力而征服听众。《第七交响曲》是作者生命中的晚霞，其中反映出作者终身保持不衰的强大的意志力和创作力量，听这部交响曲的演奏，确实很难想象得出这部作品竟是出自一位即将走完自己的生活旅程的作曲家的手笔！

《第七交响曲》的清新脱逸的音乐语言，简洁明了的和声与乐队手法，明朗精致的乐曲织体，以及光彩焕发的旋律写作，简直令人叫绝。这部作品以抒情、乐观的叙述同幽默、戏谑的形象的生动变换为基础，这里没有作者早期作品中那种怪诞和恶作剧，也没有前两部交响曲中那种紧张的戏剧性冲突，音乐的率真、典雅和纯朴，使它更接近于《第一交响曲》。

《第七交响曲》的四个乐章篇幅都不太大，但每一个乐章几乎都可以说是技术精湛的珍贵杰作和非常鼓舞人的音乐诗篇。第一乐章采用奏鸣曲形式，以三个主题的对置和发展为基础；它直接从第一主题诚挚的叙述开始——这是一支气息宽广、温柔动人的旋律，它位于较高的音区，先由小提琴奏出，好象是晨曦中射出的倏忽光芒，稍微还带点寒意：

例454



这支旋律是作者的饱含歌唱性和美的典型音调同悠缓、流畅的俄罗斯歌曲的美妙锻合，它的陈述一度被弦乐器不安的音型所打断，好象有一种焦虑和紧张的感觉在不断增强，但随即这主题重又进行它那亲切的叙述，而且，它那活跃的音型还使它得以掀起一个个旋律的潮峰。这就是乐章第一主题的结构，它象柴科夫斯基某些交响曲主题一样，是三段体形式。后来，当音乐进入第二主题时，给人一种
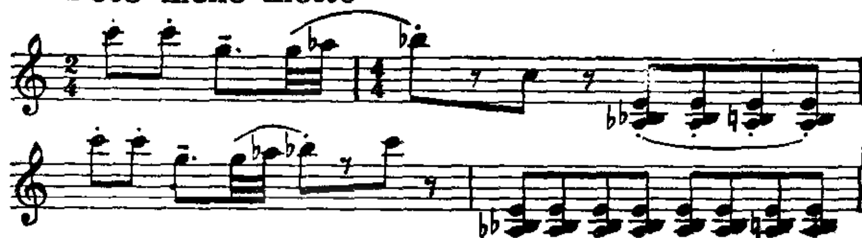
豁然开朗的感觉，好象太阳的第一线光辉已经从发白的星星背后射到大地，心灵的温暖撒播开来，芳香、清丽的花朵正迎着初升的太阳开放。这时，在听者面前呈现出的已经完全是一个欢乐和春天的世界.

例455



这支旋律是整部交响曲的主导形象，它从英国管、大管、中提琴和大提琴的低音区出发，它那流畅而宽广的进行遍及很广的音域，而当主题第二次陈述时，小提琴参与演奏旋律，由于有钢琴和竖琴相伴，并转入更高的音域，显得更加明亮、昂奋而激越。但是这支宏伟有力的旋律突然被结尾段的新主题打断，这时好象打开了一个神妙的童话世界；这主题的不平顺的音调由双簧管和钟琴奏出，它的进行有点机械，也显得童稚，很容易使人联想到对那遥远的童年的回忆：

例456
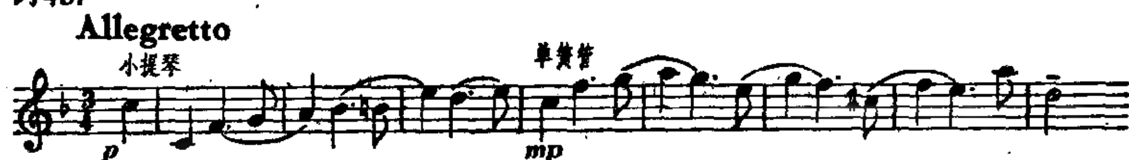


乐章的发展部并不长，也不复杂，基本上只是通过变奏的方式以发展呈示部的主题素材，即把它移到不同的音区，或改用不同的配器与和声色彩，至于音调本身并没有根本的改变。不过，在这里，乐章的两个主题都比前更饱满、更有表现力，第二主题还导至乐章的高潮，然后依样出现一个幻想性的结尾。同呈示部相比较，乐章的再现部也有所压缩，两个主题都只有它的基本陈述，但第二主题移到乐章的同名大调（♭D大调），完全变成一首宽广而欢乐的歌曲。最后，乐章用第一主题的抒情叙述构成的简短尾声作为结束。

第二乐章从上一乐章内心世界的深情诉述转为描写青年人的生活的欢乐，它摆脱了任何束缚，到处闪现着自由的火花。这是一首光辉诱人的音乐会圆舞曲，它的篇幅相当扩展，兼备诙谐曲和抒情间奏曲的特点，在很多方面都使人想到俄罗斯作曲家如格林卡和柴科夫斯基的传统交响圆舞曲等诗篇。这个乐章所集中描绘的也可以说是青年和儿童的欢乐嬉戏和群舞场面——在圆舞曲飞快的旋风中，象万花筒一般五光十色的鲜明形象在听者面前不断掠过，有的淘气、狡黠而典雅，有的温柔、纯洁而美丽，有时热情奔放，而有时则又轻盈诱人。总之，简单地用"人们在这里跳舞"这句话就可以概括出这一乐章的内容。
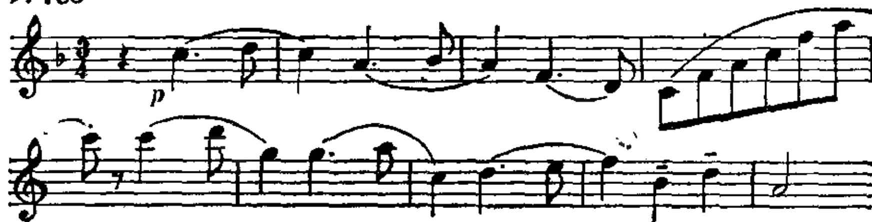
乐章开始时有一段长引子，先是小提琴和单簧管顽皮的对答，旋律的进行典雅如歌，为乐章先创造出一种欢乐地期待的情绪：

例457



在这段长引子中，还出现了响亮的欢呼声，那是全乐队奏出的一些快速乐句。然后，作为一种对比，时而在低声部，时而在高音区，又相继出现一些短促而断续的动机，很有一点逗弄的风味——经过这一番铺垫和准备，乐章的基本主题终于出现了。起初，这支轻快的旋律似乎还有点羞怯，只在木管乐器和弦乐器之间相互呼应，后来才整个儿交由小提琴奏出。

例458



这个安逸主题的发展以莽撞的奔跑结束，接踵而来的是一个极不平顺的新主题，这是乐章的连接段，其中的半音进行和大量休止符

都赋予这个旋律一种不安和诙谐的意味。但是，通过这段穿插的衬托，随后出现的第二主题就显得更加光采夺目。现在，在铃鼓轻柔的丁当响声伴随之下，这新主题用各种不同的乐队色彩，在各种不同的调性中广泛地发展着，多方面揭示出这明朗的抒情诗世界：

例459



当第二主题的圆舞曲乐声静息下来后，乐曲因省略发展部便直接转入再现部。在这里，乐章的音乐素材依序重现，但都有一些变化。最后，在一长段尾声中(Più animato)，以引子动机构成的急速活跃的音乐，用节日的喧嚣声和欢乐的热潮结束这一乐章。

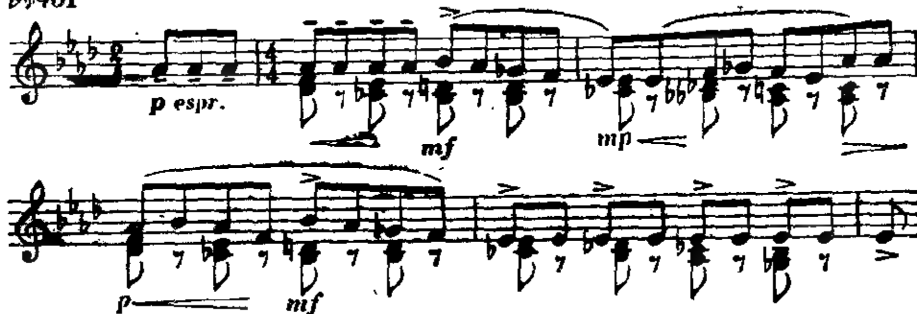
第三乐章在情绪上同第一乐章相呼应，但是它更深刻地体现出内心的安宁、平和的静思和鲜明的思想；从它那绮丽而抒情的音乐中，同样可以感觉得到一种不可摧毁的心灵的活力。这一乐章用三段体形式结合严格的古典变奏原则写成。乐章的基本主题先由大提琴和小提琴奏出，它那从容不迫的进行、讲话一般的音调和温暖深情的歌唱，象勃拉姆斯的同类旋律一样深刻；这样崇高的感情表达，象无邪的童年那样纯真，很容易使人联想到《罗密欧与朱丽叶》中的劳伦斯神父的形象，也好象是对宏伟而美妙的大自然的静观：

例460



这个主题在各种不同的音区和乐队色彩中进行若干次变奏，特别是当它在竖琴、钢琴和长笛的伴奏中呈现时，显得特别精致和有光辉。但是，象第一乐章一样，音乐的抒情叙述曾被一些奇幻的形象——宛如从回忆中萌生的幻想进行曲所取代，其中既有童稚的嬉戏，又似轻柔的微笑：
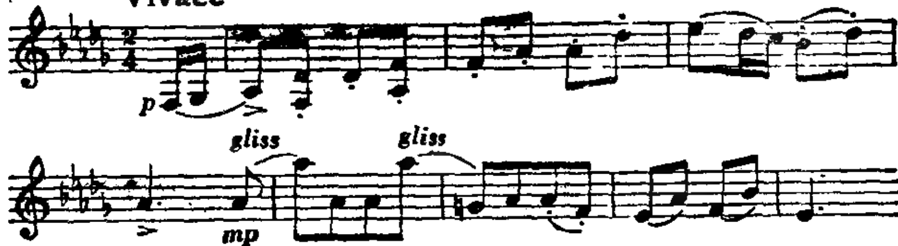
例461



同乐章基本主题相对置的这一色彩性中段，保持着单调、均匀的节奏进行，但它的旋律在变奏时由于用木琴、竖琴和钢琴的响亮音色装饰，色调焕然一新。乐章基本主题再现时，它的诉述依然象从前那样平静和光辉，最后，音乐在深沉的冥想中结束。

最后乐章以其纵情的舞蹈和无羁的欢乐取代了前一乐章平和的深思，整个乐章始终贯串着联欢节的气氛，焕发着俏皮和乐观的光彩。它那鲜明的画面很容易令人联想到某些芭蕾舞场面，例如《罗密欧与朱丽叶》中的广场一景。这一乐章没有采用作者大多数终曲惯用的回旋奏鸣曲形式，而是用复三段体结构写成。乐章从引子的一段快速度的乐句开始，其中的豪放而鲜明的音调和不同种类的音色变换，创造出一种相当幽默的效果，好象一群蹦蹦跳跳、吵吵闹闹的孩子们同一些喜剧角色突然一起涌上舞台似的。随后出现的乐章第一主题，是一支淘气和顽皮的旋律，充满旺盛的活力和蓬勃的朝气，可以说就是青年的形象本身。它那飞快的速度、舞蹈性的节奏、出人意外的旋律进行和竖琴滑奏的突然插入，又赋予这个主题一种漫无节制的幽默感，近似作者的许多诙谐曲：

例462



这一主题象回旋曲一样不断地反复着，其中还有另外一些旋律交错呈现，比较突出的是一段类似节日的豪迈进行曲的穿插，它那轻快的进行同少先队形象有更密切的联系：

例463



此外，还可以听到长号打诨般的哈哈笑声、钟琴和三角铁的清脆响声、竖琴的滑奏、管乐器的花腔——所有这些装饰都强调出节日的喧闹景象。但是音乐在乐章中段才到达欢乐的高潮和狂喜的陶醉。这里也有两个主题，第一个带有过渡性质，是一支明朗如歌的抒情旋律，气息宽广，进行自由：

例464



但很快地，音乐即时转入第二个，即中段的主要主题；象第三乐章中段一样，这又是一首进行曲，但这一次现出的却是孩子气的勇敢，酷似《彼得与狼》结尾时大胆的少先队员彼得牵着狼行进的一段音乐：

例465



接着，乐章第一大段的音乐素材的重现，又恢复了青少年生活的风俗性画面，这段音乐篇幅虽短，但由于不断出现木琴、铃鼓和三角铁的清脆音色以及切分节奏，音乐比前更有效果。后来，轮到过渡性的主题再现时，这一次它却突然把音乐引入欢乐的颂赞——乐章的尾声。在这里，第一乐章第二主题的美妙旋律宽广而辉煌地重现，作者运用乐队的巨大力量来渲染这一主题，使它成为一支光明和欢乐的颂歌，作为整部作品的总结；而当这一意志力主题停息下来时，第

一乐章结尾段神妙的幻象又最后一次呈现，这时现实的影象顿时消失，好象作者正向伴随他一辈子的这些童话世界告别，同生活中永恒的青春告别，又好象是对逝去的幸福的叹息。就这样，这支旋律的个别动机在钟琴、木琴和钢琴上不断反复并逐渐消逝，从而不平常地用微笑结束他的最后这部交响曲。

交响童话《彼得与狼》

（作品第 67 号）

普罗科菲耶夫非常喜爱儿童，也非常了解儿童，因此他为儿童而写的许多作品，都能博得热烈的反响，交响童话《彼得与狼》就是这样的作品之一。

交响童话《彼得与狼》是作者应莫斯科新开办的一所儿童中心剧院的约请在 1936 年 4 月间写成的，同年 5 月在一次节日日场音乐会上为儿童们首次演出后，立即受到国内外听众的普遍欢迎。这首很有独创性的标题作品，原名叫做《彼得是如何巧胜恶狼的》，讲的是少先队员彼得象猎人那样机智勇敢、在小鸟的帮助下逮住恶狼的一则故事。这首作品用小型交响乐队演奏，另外还用朗诵来配合解说故事的情节发展——朗诵词是作者亲自撰写的。普罗科菲耶夫在这首作品中，不但力图给孩子们讲述动人的音乐故事，而且还力求实现一项艺术教育的目的，即通过有趣的方式给孩子们上一堂简单的“乐器学”课，让他们熟悉交响乐队的一部分乐器及其互不相同的独特音色。为此，作者用各种不同的乐器以代表故事中各种不同的角色，让它们在整个作品的全过程中发挥为它规定的不同作用。这样，无疑地可以帮助小听众从固定的乐器音色去寻找相应的角色及其活动，从而更好地听懂这音乐故事的内容。作者在总谱扉页上对此曾作了如下的说明：

“这篇童话的每一个角色在乐队中各由一种乐器来扮演：小鸟——长笛；鸭子——双簧管；猫——单簧管在低音区的断奏；爷爷——大管；狼——三个法国号的和弦；彼得——弦乐合奏；猎人的

枪击——定音鼓和大鼓。演奏之前最好向儿童们出示这些乐器并奏出它们的主导动机。这样，在演奏时，孩子们就会毫不费力地分辨出乐队中的一系列乐器。”

例466

a.
Allegro
小鸟　长笛
mf

b.
Listesso tempo
鸭子　双簧管
mf espress
dim　*p*

c.
Moderato
猫　单簧管
p
con eleganza

d.
Poco Più andante
爷爷　大管
f pesante

e.
Moderato
狼　法国号
mf
f　*p*

f.
Andantino
彼得　小提琴
p
mf

g.
猎人的枪击　定音鼓
p
ff

普罗科菲耶夫用以叙述故事情节的音乐，具有巧妙和明晰的画面效果，所有角色的性格描写非常简明、准确而易解；由于规定一些乐器在整个作品中只用于某些特定场合，乐队的配器从而受到了一定的限制，但是尽管如此，这部作品的清澈的乐队写作还是相当丰富多采的。为了便于理解和欣赏这首乐曲，现在最好先来看看作者编写的故事——朗诵词：

有一天大清早，彼得打开大门，到那绿油油的草地上去。在大树高高的一枝树枝上停着一只小鸟，那是彼得的好朋友。"这里多安静啊！"——小鸟快活得唧唧喳喳叫。鸭子看到彼得忘了关上大门，开心极了，就摇摇摆摆地跟了出来，这下子它可以到草地上的深水塘里游个痛快了。小鸟一看见鸭子，就飞下来停在鸭子身旁的草地上，耸耸肩膀，说："要是你不会飞，你还算鸟吗？"鸭子回答说："要是你不会游，你才不算鸟呢！"说着扑通一声跳进池塘里去。鸭子在池塘里游来游去，小鸟在岸边跳来跳去，它们还在争吵不休。突然，彼得警觉起来，他发现有一只猫在草地上悄悄走来。猫心里想："这只小鸟只管吵嘴，我正好乘机把它捉住。"说着，便用它那柔软的脚掌轻步朝小鸟走去。"当心！"彼得大声喊叫，小鸟立刻飞上树去。这时候鸭子在池塘里，气冲冲地对猫呷呷地叫。猫绕着这棵树打转，心里想："值不值得爬那么高，再说，等你爬上去，小鸟总归会飞走的。"爷爷出来了，他责怪彼得一个人跑出门去。这个地方多危险呀。要是树林子里跑出一只狼来，看你怎么办！彼得不把爷爷的话当一回事，他想少先队员才不怕狼呢！可是爷爷拉着彼得的手带他回家，便把大门牢牢锁上。真的，彼得刚走不多久，就有一只大灰狼从树林子里跑出来。猫一下子就爬上树去。鸭子在池塘里叫个不停，一慌神反而从池塘里跳上来。但是不管鸭子怎样死劲地跑，狼总是跑得更快。狼越追越近，越追越近，终于追上了，狼把鸭子捉住，一口吞下去。现在的局面是这样：猫坐在一根树枝上，小鸟停在另一根树枝上，跟猫离得远远的。狼绕着这棵树乱转，用贪婪的眼光盯着它们。这时候，少先队员彼得站在锁好的大门后面，眼见刚才发生的这一切，但他一点也不害怕。他跑回屋里拿出一根粗绳子，爬到高高的石头墙上。在
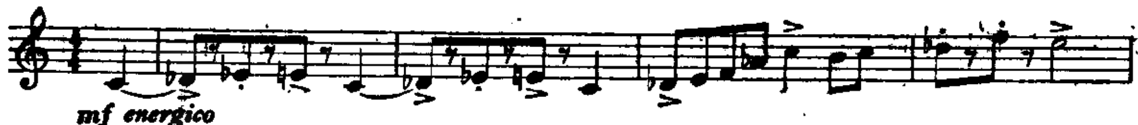
狼绕着转的这棵树上，有一根树枝伸过墙头上来。彼得抓住这根树枝，轻巧地爬上树去。彼得对小鸟说："你飞下去，在狼头上打转，可要小心别让它抓住你。"小鸟的翅膀几几乎要碰到狼的头顶，狼气呼呼地向小鸟扑来扑去。啊！这只小鸟真的把狼给气坏了！狼又多么想把小鸟捉住呀！但是小鸟是那么之灵巧，狼简直拿它没办法。彼得呢，他用绳子打了一个套结，小心翼翼地把它放下去；他用这套结套住狼的尾巴，就用力收紧。狼发觉给人逮住，就狂蹦乱跳，想要挣脱。但是彼得把绳子的另一端拴在树上。狼跳得越凶，套结拉得越紧。就在这时候，猎人从树林子里出来了。他们跟踪狼的脚印，一边开枪一边追了上来。但是彼得从树上喊道："别再开枪，我和小鸟已经把狼逮住了！请你们帮着把它送到动物园去就是。"现在，你们可以想象一下这支胜利的队伍：彼得走在前头，猎人牵着狼跟在他后面，最后是爷爷和猫。爷爷摇摇头抱怨着说："嗯，要是彼得没有把狼逮住，那可怎么办？"小鸟在他们头上飞来飞去，高兴得喳喳叫："瞧，我和彼得都是好样的，看我们逮住个什么东西呀！"要是你们仔细地听，就可以听到鸭子还在狼肚子里呷呷叫呢，因为狼是那么性急匆匆地一口就把鸭子活活地吞下去。

交响童话《彼得与狼》的音乐，根据故事情节的发展可以分成三大段。开头一段，即在大灰狼出现从而引起一系列戏剧性事件之前，作者先为听众介绍故事中的一些基本角色和他们的活动背景，音乐笼罩着夏日乡村的一种安宁闲逸的气氛。彼得的主题是整个作品最重要的主导动机，它同小鸟、鸭子、猫和爷爷的主题穿插呈现，虽然它在反复时不断变换着调性和织体，但是它的轮廓始终是相当鲜明、清晰的；作者选用弦乐器的生动而温暖的音色和简朴而富于歌唱性的旋律，作为这个人物的性格描写，倒是十分确切的。长笛的高音区的清脆、透明的音色，还有模仿小鸟啁啾的音型，最容易辨识。双簧管的音色本来带有一点鼻音效果，它的低音区就更象鸭叫一般；而鸭子主题的下行旋律，多少同它的悲惨命运有关。单簧管低音区的咕噜响声和它的主题，显然是模仿猫的媚态和打呼声。爷爷出场则用大管的宣叙调来表示。在这一段音乐中还出现一个次要的矛盾冲突，那

就是猫企图趁小鸟同鸭子一直在吵嘴的机会而捉住它，这诡计却给彼得识破了。

乐曲的当中一段(相当于“发展部”)最为紧张，它从恶狼出现开始。猫的旋律刚一露头便突然被打断，然后变成一个快速的乐句直窜高音区——这形象地说明猫一溜烟就爬上了树梢，鸭子的主题也有变化，它的速度加快，显得急躁不安，而且移到高音区形成奔跑的音型；当鸭子被狼一口吞下后，在一片静寂中传出大提琴的一个泛音乐句，这是鸭子在狼肚子中的哀鸣的模仿。此外，彼得在小鸟的帮助之下巧妙地逮住恶狼的描写，例如表示彼得从树上放下套结的弦乐音型等，也同样具体而形象。在这一段中还出现两个新的主题——狼和猎人，前者是三个法国号，后者是愉快的进行曲，它不时还为代表猎人的枪击的定音鼓声所打断：

例467



大灰狼给逮住后，便是乐曲最后一段的开始。从进行曲的雄壮乐声中首先可以听到彼得的主题，现在它改由法国号奏出，原来轻快安逸的曲调变成了一首富丽堂皇的进行曲，充满愉悦和胜利的气氛。随后，童话中所有的角色都在听众面前一一走过。这最后一段带有再现部的意味，因为乐曲的基本主题全都在这里重现，而且音乐也返回到最初的调性——C大调上来。

交响童话《彼得与狼》在音乐会上演奏，但具有“剧场”效果，它的音乐单纯质朴，工笔纤巧，象《爱丽丝漫游记》一样，不但深受广大小听众的热诚欢迎，而且对成年人也同样有吸引力。

组曲《冬日的篝火》

（作品第 122 号）

普罗科菲耶夫在他一生中最后一些年头，更加频繁、更加喜爱转向儿童和青年的形象。他的组曲《冬日的篝火》、清唱剧《保卫和平》和《第七交响曲》等，都是他继《儿童音乐》和《彼得与狼》之后在这一领域的创作的结晶。

1949 年 10 月间，普罗科菲耶夫大病初愈，便在苏联诗人马尔夏克的友好合作之下，着手为儿童写作这套标题性交响组曲——《冬日的篝火》。这套乐曲所描绘的一系列小型交响画面，以诗人的一些诗句作为"标题"，在乐曲间通过朗诵来叙述少先队员假日郊外旅行的生活故事，包括参观、游览、行军、在冰上跳华尔兹舞、在林中篝火旁开晚会等。普罗科菲耶夫使文学（朗诵）同音乐紧密结合在一起，使马尔夏克的非常形象的诗句，与音乐共同表达作品的所有情节内容，从而创造出一种全新的音乐体裁。这样，他使作品的构思更加明确，音乐的描绘更加具体，更能为听众、特别是小听众所理解和喜爱。组曲《冬日的篝火》共分八段，第五段还插入童声合唱；第四与第五段、第七与第八段音乐之间演奏时不中断。

一、出　发

（朗诵）

城市上空薄雾茫茫。
天还蒙蒙亮，
我们来到车站，
队鼓咚咚响。
　　越过车站门槛，
　　祖国大地展现在我们前方。
　　请你把门打开，
　　喏，铁路就在我们身旁。

列车员哨子叫，
道岔上汽笛唱，
缓冲器的圆盘，
互相冲击发响。

　　绿灯、红灯闪亮，
　　这是车站同铁路、
　　列车同车站
　　时刻在把话讲。

　　×　　×　　×

清晨天气冰凉，
但，机头热汗直淌，
它喷出一股气流，
冲过高楼万丈。

　　我们走上站台，
　　踩着积雪嚓嚓响。
　　我们看到自己的车厢——
　　崭新而又漂亮。

每个小孩都希望
自己的座位靠窗，
一副副上油的滑雪板
在每个角落里竖放。
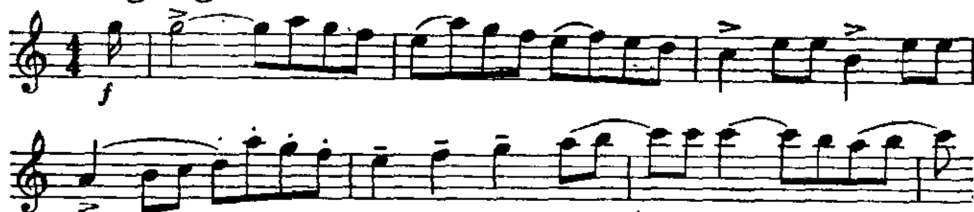
　　机车徐徐开动。
　　再见吧，城市！
　　窗外的建筑物不装轮子
　　一幢幢退向后方。

楼房终于跑光。
窗外更加明亮，
莫斯科郊外的冬天
在洁白的原野上焕发出奇异的光芒。

在这段音乐中，火车急驰的画面最先吸引住小听众的注意，这是

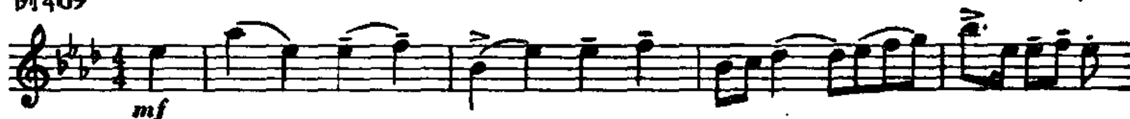
组曲中的一个十分鲜明的形象，由于作者采用造型的手法，寥寥数笔便活生生地把它描绘出来：定音鼓均匀的敲击，小鼓哗啦啦响的倚音，弦乐器机械般精确的音型，加用弱音器的小号的喊叫——所有这些，在听者的想象中自然地产生了车轮转动、汽笛长鸣以及火车沿着蒙雪的森林疾驰的景象。但是这种“机械”的造型，仅只是用来作为音乐的背景，只是用来衬托在这活跃的背景上进行的一支充满青春活力的旋律——这支旋律先由木管乐器（长笛、双簧管和单簧管）齐奏奏出，音色特别清亮而有光辉：

例468



乐曲中出现的另一支旋律具有相同的素质，它补充表现孩子们的喜悦和欢乐的心情：

例469



二、窗外的雪花
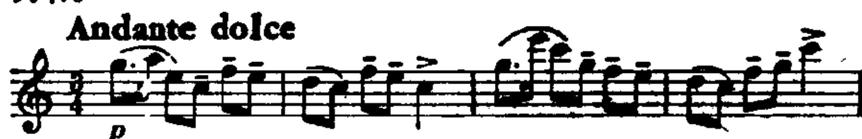
（朗诵）

在一个僻静的小车站，
我们走下站台台阶。
列车在这里
同旅客们告别。
　　它在车站稍稍停歇，
　　便在轰隆声中消失。
　　我们跟在列车后面，

朝着树林越过枕木一列列。
青青的松叶
蒙着一层白雪，
盛装的云杉
浑身就象披上兔毛一样光洁。
四周一片寂静。
只有一只啄木鸟象发疯一样，
挥动它那五彩缤纷的头，
忙碌地认真啄木，“笃笃”之声不绝。
只是偶尔在某些地方，
从树上掉下大团积雪。
前面便是村庄、美味的晚餐、
和宿营地——小学。
× × ×
我们在新校舍过夜，
从冻冰的窗户向外眺望。
这一扇小窗外是松林，
那一扇——是原野。
鹅毛大雪从天而降，
多么耀眼，多么纯洁，
象一层透明的白幕，
洁白的颜色使人欢悦。
冬天用一抱抱白雪
撒满整个原野。
家家庭院把一顶顶白帽
一直压到眉睫。
走过一座座小桥，
象醉汉一样步履歪斜。
水桶里刚结的薄冰，
晃荡不停，丁当不歇。

这一段是牧歌风的音乐，表达因冬日的柔和景色而唤起的喜悦心情，它的基本旋律宽广、抒情，它的吟诵若有所思，真诚感人，迹近于俄罗斯的悠缓歌曲。这主题由双簧管、单簧管和法国号轮流演奏，音色单纯、洁净而清新，在乐曲中段，当这一主题转调变化重现时，由于有钢片琴和钟琴的音型相伴，越加显得晶莹、透明，它使听者仿佛呼吸到冬日清澈的空气似的。

例470



三、冰上圆舞曲

（朗诵）

从冻冰的小山丘上
滑向开阔的河道，
我们脚下锋利的冰刀
画出 3 和 8 的符号。
　　我们刻下的花纹，
　　把冰冻的河面全划到。
　　呼吸雪地上清新的空气，
　　对我们可有多好！
严寒同绯红的脸色，
坚冰同闪亮的钢刀，
好比在轻快的舞蹈中争吵，——
这舞蹈带着我们向前飞跑。
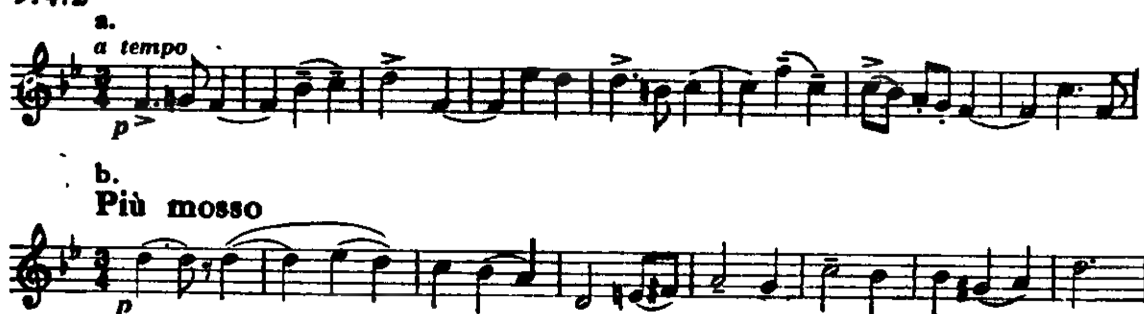
象作者早先用在《灰姑娘》和《战争与和平》中的舞曲那样，这段乐曲直接继承俄罗斯抒情圆舞曲的传统，其中的圆舞曲主题用以描绘儿童们在林间和结冰的河面尽情舞蹈、嬉戏的情景。乐曲采用回旋曲形式，它的基本主题是一支勇武的舞蹈性旋律：

例471



这回旋曲主题反复呈现时，还穿插进另外两个同样具有咏唱和舞曲性质的主题——这仍然是圆舞曲的旋律，带有多情善感的色彩，当主题出现在钟琴声部时，显得特别玲珑剔透。

例472



四、篝　火
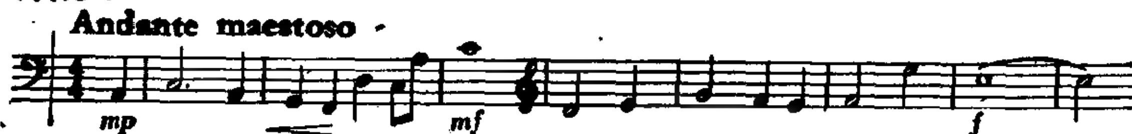
（朗诵）

是点燃篝火的时候了。
太阳刚刚下山。
同时有两堆篝火燃起——
一堆在天上，一堆在我们中间。
　　红光笼罩天边，
　　有一道红色光线，
　　从乌云背后射出，
　　穿进树林里面。
烟雾弥漫林间，
山火映红一片，
它象红色的太阳，
用光刺透黑暗。
　　请把锯子、斧头带在身边，

请把枯枝砍下点燃。
我们这里也要升起
篝火的金黄色火焰。
让枯枝在火中痉挛，
让树皮噼啪裂断。
在熊熊篝火上空，
雪花在飞舞、盘旋。

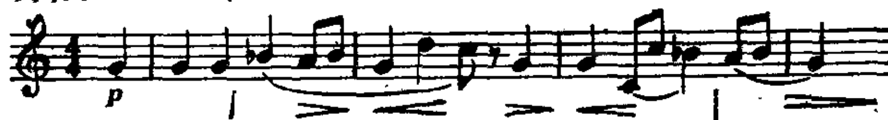
这首乐曲规模虽小，却是一幅很有特色的音画。作者用低音弦乐器的颤奏和大鼓的滚奏，以及酸涩的和声，描写烈焰熊熊的画面，而在这背景上出现的法国号旋律，则很庄严、宽广而有力，它的音调近似俄罗斯古典作曲家的英雄性叙事主题：

例473



乐曲中出现的另一主题，由木管乐器（双簧管、单簧管和长笛）奏出，带有俄罗斯民间悠缓歌曲的风格：

例474

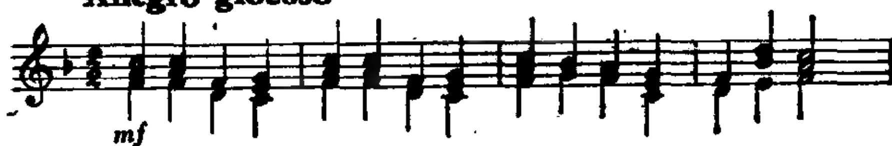


在这里，外表的描绘具有独立的意义，它甚至迫使乐曲的旋律退居第二位——这种手法的应用在这套组曲中是唯一的一次。《篝火》同下一段童声合唱《少先队员的会合》构成一个统一的整体，当音乐不停顿地朝第五段过渡时，朗诵穿插进来："光明之路"和"赤松林"集体农庄的少先队员们，面孔冻得通红，前来同我们会合。

五、少先队员的会合

（童声合唱）

例475



快把树枝投进火堆——
众人拾柴火焰高！
农庄的朋友邀我们作客，
招待热情又周到。
你丢一枝，我添一把，
篝火熊熊在燃烧，
我们招呼农庄同学，
再往火堆靠一靠。
火势猛烈，狂呼怒号，
木头烧得火花爆。
我们围在火堆旁边，
高声唱歌同欢笑。

这是整套组曲中唯一用进人声的一段——简单的童声合唱，它的旋律与其说是少先队歌曲，倒不如说更象是学龄前天真的幼儿歌曲，但它的旋律进行很难从容换气，歌唱性也嫌不足。然而，童声合唱毕竟色彩清新，它使作品所反映的内容更为可信。快速热情的合唱曲调在描写少先队员欢乐的会合之后，音乐重现前一段《篝火》的音乐描写，它确切地表明这愉快的会合是在篝火旁进行的。

六、冬日的夜晚

（朗诵）

快把树枝投进火堆——
众人拾柴火焰高！
莫斯科少先队员来这里作客，
两个农庄争做东道。

篝火在炽热燃烧，
同学交谈话语悄悄。
“赤松林”提出邀请
——请先到我们农庄瞧一瞧。
我们的农庄——
比较广阔，比较富饶，
要说我们的马呀，
全世界都没有我们的好。
“光明之路”回答说：
“我们不讲邻居坏话，
不过我们倒想建议，
先往我们这边跑。
冬天来我们农庄路并不远，
直穿小河，不必绕道。
可惜在冬天
我们的蜜蜂你们看不到。”
——为什么蜜蜂能和马相比较！
——因为有蜂蜜，蜜蜂才如此重要。
难怪我们的养蜂人
得到英雄的称号。
尽管每年这种时候，
听不到蜜蜂嗡嗡叫，
可是主人会用上等蜂蜜
请你们品尝味道。
——我们有的是……你们有什么？
孩子们，有什么好骄傲！——
一个小伙子插话：
——大家不要争吵，
我们可以分道扬镳：
一组到“光明之路”作客，

另一组——到“赤松林”走一遭！
孩子们商量好，
天亮前分手。
他们把篝火扑灭，
说声再见，各往目的地跑。

× × ×

我们在寂静中摸黑前进。
踩着积雪奔向目标。
冰冷的月亮象只小船
飘浮在松树梢。
周围的树木万丈高。
每当微风轻轻吹动
树林深深喘息、呼号，
大块雪团树下掉。
大雷鸟在睡觉，大熊在睡觉，
睡在雪地里，睡在密林荒郊。
这里只有他们和我们，
别的生物再也找不到。
我们进了屋里，上床睡觉。
雪花仍然纷纷乱飘。
暴风雪催促还在路上的行人，
赶快到宿营地宿一宵。

× × ×

我们专抄近路，
越过大道，
滑雪板穿过树林
留下亮闪闪的轨道两条。
我们稍稍弯腰，
直挺挺的雪橇
从一个斜坡滑向另一个斜坡，

带我们往集体农庄飞跑。

农庄就在那小河边上，
奥加小河蜿蜒盘绕，
村舍最低一层台阶，
比河面没高多少。

昨天见面的孩子们，
我们的那些新交，
对我们讲述他们的农庄，
越来越富裕、美好。

带我们参观
他们的锯木厂和砖窑、
他们所有的汽车、
运动场和自来水道。

一百五十副盖温室用的框架，
全是崭新的好材料，
还有才满周岁的一头头马驹，
主人特意为我们介绍。

小马驹从孩子们当中，
认出自己的小主人，
碰碰擦擦主人肩膀，
在他们面前撒娇。

严寒把周围的一切
冻出一层坚硬的外套，
集体农庄的生活，
却象春天一样活跃。

近来这里的一切活动——
说明春天即将来到。
为了迎接战斗，
播种机、耕犁和拖拉机都准备好。

山上竖起排排松木框架，

在阳光下金光闪耀——
这是“赤松林”儿童俱乐部，
五月以前会出现新面貌。

　　这新房子将有窗户一排排，
　　光线肯定好。
　　“夏天请再来作客！”——
　　少先队员们热情相邀。

　　×　　×　　×

轻柔的雪花飘落原野，
时间已经不早……
这一晚他们十个人，
还带着农庄的一只狗，
护送我们回家睡觉。

　　他们走回雪地、树林，
　　黑暗中还可听到：
　　他们在远处的谈笑，
　　和那只狗的尖声吠叫。

我们走进新的校舍。
一只只床铺已经为我们铺好。
在这温暖的屋子里，
松枝的清香处处飘。

　　小铁门铿锵响，
　　壁炉里火花爆。
　　孩子们都把座位
　　移到炉边把火烤。

火焰熊熊燃烧，
在烟道中咆哮，
它使我们想起篝火，
火光四处高照。

　　四周茂密、多刺的树林，

用雪装点分外妖娆，

象那黑暗中尖塔的雉堞，

高高耸入云霄。

在烟雾弥漫的篝火旁，

我们围坐一圈，紧紧相靠，

昨天这里的每个孩子，

各人都找到一位新交。
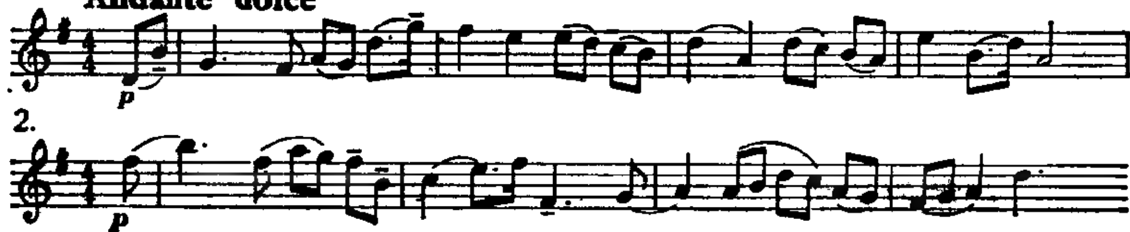
我们一定会记牢

山坡上的树林

和我们的向导，

他们正沿林中小路跑……

《冬日的夜晚》是整套组曲中最美妙的乐曲之一，象第二段《窗外的雪花》一样，作者重又投入那种明朗抒情的幻想境界。这里的两个主题轮番交替，充满一种平和、宁静和安抚的气氛，这段音乐很可能是作者直接从冬日林间散步中得来的印象写成的，但它也很容易令人联想到俄罗斯民歌的温暖音调：



七、行　　军

（朗诵）

集合的号声响。

公鸡啼，迎天亮。

我们告别光洁的平原、

雪白蓬松的树林

和远处冒着炊烟的村庄。
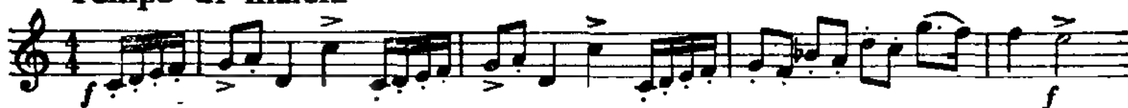
经过冬日行军，
我们朝着
回家的方向——
过年之前，
我们还将告别
冬日的辰光。
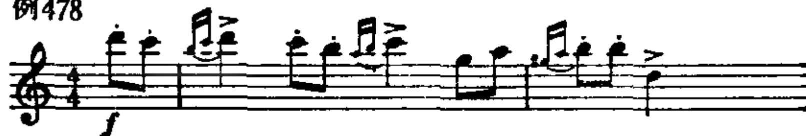
× × ×

列车重又带着我们
在铁轨上奔忙。
车轮轰隆响，
一路上歌声飞扬。
车上灯光明亮，
在铁路上奔驰的是——
亮堂堂的窗影
和那一节节车厢。
在树林中，在平原上，
我们直奔前方。
一个个喧闹的站台，
应和着车上的合唱。
又有一两个站台，
在我们窗前一晃——
这时我们的列车
已经停靠在莫斯科站台上。
绿灯、红灯闪亮。
这是车站同铁路、
列车同车站
时刻在把话讲。
列车员哨子叫，
道岔上汽笛唱，
缓冲器的圆盘，

互相冲击发响。
首都在茫茫的灯海中
焕发着灿烂的光芒。
我们走出莫斯科车站的大门，
队伍浩浩荡荡。

最后两段音乐不间断地描绘少先队员幸福旅程的结束。《行军》是一首进行曲，“少先队音乐”惯用的一些手法，如小鼓的节奏型和加用弱音器的小号的音响等在这里起着很大的作用；此外如在弱拍上的重音和逗弄式的倚音和倚音列等，也是这段音乐的另一特点。乐曲的主题节奏鲜明，其中可以听到前一段音乐的一些音调，它促使孩子们回忆起刚建立起的新友谊：



乐曲当中出现的另一个旋律，具有歌曲性特点，它那活跃的进行有“玩具主题”的风味：



八、归　　来

最后这一段简略地重复《出发》一段的音乐，那火车疾驰的形象是听者早已熟悉的，它表明孩子们又回到莫斯科了。

舞剧《罗密欧与朱丽叶》第一组曲

（作品第 64 号 bis）

舞剧《罗密欧与朱丽叶》于 1935—1936 年间写成。
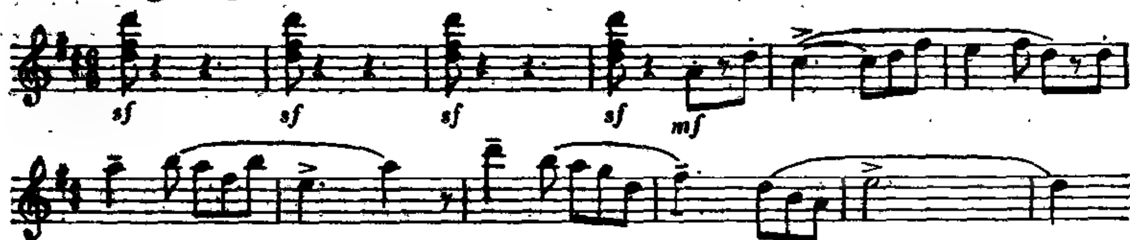
普罗科菲耶夫的这部舞剧，保持了莎士比亚悲剧的基本人物和情节，以罗密欧和朱丽叶这一对恋人的爱情的产生、发展一直到悲剧性的结束为主线，充分揭示文艺复兴时期新一代同中世纪老一辈的两种世界观的矛盾冲突，最后并使真诚的爱情战胜两大家族的偏见和宿仇，整部作品成为对忠实的友谊和纯洁的爱情的一曲颂歌。“罗密欧与朱丽叶”这一题材，在普罗科菲耶夫之前已有用交响乐表达的一些范例，如柏辽兹带合唱的戏剧交响曲和柴科夫斯基的幻想序曲等是；用歌剧形式来表达的也有包括古诺的著名作品在内的十四部；而在舞剧领域中，虽然从十九世纪初不断有人在这方面进行试验，却没有成功的记录。普罗科菲耶夫写作这出舞剧时，面临的困难很多，但是他还是找到了自己的独特方式，采用主导动机、场面的尖锐对置以及人物的音乐塑象等手法，创作出与作者在此之前，即所谓“巴黎时期”创作的四部舞剧迥然不同的杰作——莎士比亚的戏剧在世界音乐舞台上最完美的体现之一。这出舞剧写出后除了在 1938 年间在捷克上演过外，在苏联国内则是隔了三年多的时间，一直到 1940 年初，才在列宁格勒基洛夫歌舞剧院首次上演。由于苏联著名女舞蹈家乌兰诺娃成功地扮演了朱丽叶这一角色，它的上演成为苏联音乐生活的一件大事。但是，总的说来，普罗科菲耶夫的这部舞剧的艺术生命，并不是从舞剧舞台，而是从音乐会舞台开始的。1936 年，当作者完成这部舞剧的创作之后，他立即从舞剧音乐中选出最有价值和最形象鲜明的乐曲，编成两套管弦乐组曲；翌年，他又把十段乐曲编为一套钢琴组曲。这三套组曲在音乐会演出后，立即受到苏联听众的热情欢迎，成为音乐会上的保留曲目，而且倒过来，又为整出舞剧在后来的演出先打好殷实的基础。

普罗科菲耶夫选编的头两套管弦乐组曲，并没有保存戏剧情节

的连续性，作者在他的《自传》中曾经写道："我从舞剧中选编两套交响组曲，每套各包括七首乐曲，其中的一套并不是另一套的情节进程的继续；两套组曲好象是平行地发展似的。组曲中的乐曲，有的原封不动从舞剧中搬用过来，有的则是从不同地方摘出的一些素材的集成。"同《第二组曲》相比较，《第一组曲》只是偏重于反映舞剧的生活背景方面，而且全都取材于舞剧的第一和第二幕（为了适应舞剧的特点，舞剧脚本作者删去原剧的一些场面，把原来的五幕悲剧减缩为四幕，但又增添了一些足以渲染事件气氛和增强戏剧性对比的场面）；整套组曲的七首乐曲中有四首是舞曲，只有两首出现舞剧的个别主导主题。

一、民间舞曲——选自舞剧第二幕第一场，但按乐曲的需要稍加增删。

维洛那广场，民间节日歌舞场面。全乐队四声和弦强奏，宣布节日舞蹈的开始，然后乐曲的基本主题便先由木管乐器奏出：
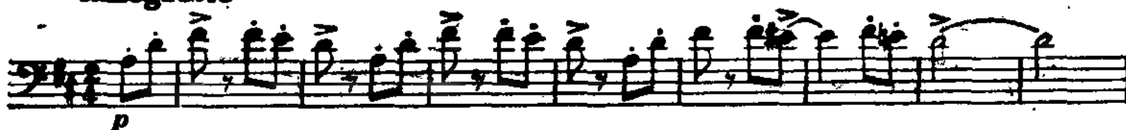


这里套用意大利塔兰台拉舞曲的节奏，以便使音乐同故事发生的背景相切近。这一段音乐的形象比较单一，旋律的轻快进行不断地反复着，它描绘出这生机勃勃的民间舞蹈景象，一方面用以衬托罗密欧在前一幕中同朱丽叶相遇之后对萦回脑际的朱丽叶的倩影的热切思念，但更重要的则是用以同第二幕结束时因茂丘西奥和提伯尔特之死酿成的悲剧构成鲜明的对比。乐曲中出现另一支舞曲旋律，它同前一主题性质相近，只是前者的一个补充：



二、场景——选自舞剧第一幕第一场，在原舞剧中的标题是"街上渐渐活跃起来"。

清晨，在维洛那街上，罗密欧为爱情所苦恼，沉思地走上街头，行人来来往往走过，他都毫不在意。这段音乐很短，实际上等于一首间奏曲，在舞剧中它是联结清晨的安静、罗密欧的苦恼和随后出现的舞蹈、争吵以至于械斗之间的纽带。这一段音乐集中表达一种无忧无虑和欢快的情绪，它那格外纯朴的旋律进行带有歌唱性和舞蹈性的特点。象"拨弦"效果一样均匀的伴奏和简单的和声，都强调出这一点。只是偶尔出现极个别的笔法，如不协和音、切分节奏和远关系调性的突然对比，才使音乐带有一点戏谑的色彩。在配器上由于强调对话效果(大管同小提琴、双簧管、长笛和单簧管)，使这一场景特别活跃而富有表情：
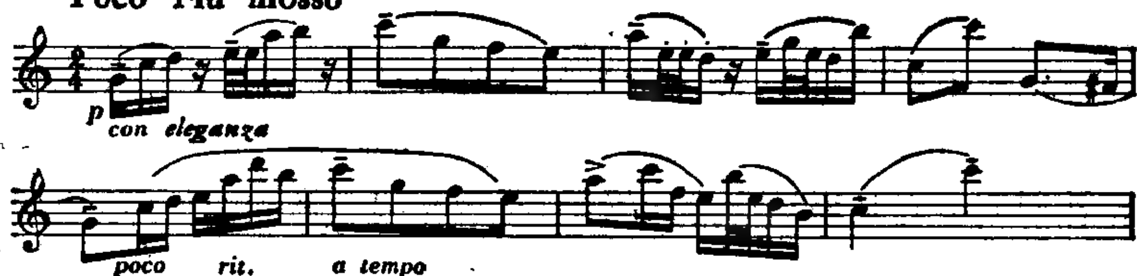


三、牧歌——选自舞剧第一幕第二场。

凯普莱特家举行例行的舞会，罗密欧同他的朋友们蒙面化装混入，罗密欧对朱丽叶一见钟情。在舞会上，继骑士们、太太们、男人们以及前来向朱丽叶求婚的帕里斯伯爵、朱丽叶等人的独舞和群舞之后，罗密欧终于同朱丽叶单独相处。在这段《牧歌》的音乐中，出现了罗密欧充满热烈爱情的主题：
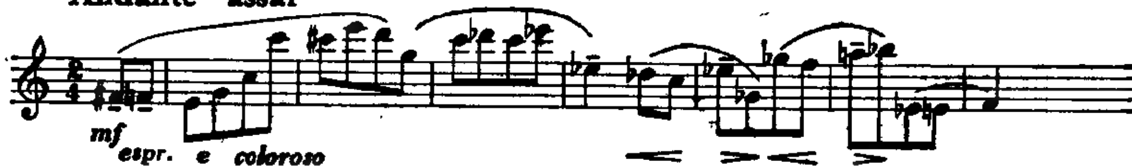


朱丽叶的主导主题的个别乐句随后出现时，则显得相当淘气：

例483



这两个主题又一次移调重现，罗密欧的主题比前更加热情，而朱丽叶的主题依然是那样调皮，之后两个人温存地在一起，音乐中出现明朗的爱情主题——它的旋律气息宽广，扩及非常广阔的音域，节奏均匀，还有一些零碎的音调相伴。这是作者创作的非常美妙的旋律之一：

例484



后来还可以看到朱丽叶主题的个别乐句出现，它表明朱丽叶最后挣脱罗密欧的怀抱，撒娇地跑掉了。

牧歌(Madrigal)原为一种世俗歌曲，内容多半涉及爱情方面，气质文雅，在这里它同一般所谓田园风味并没有联系。

四、小步舞曲——选自舞剧第一幕第二场，原来的标题是"客人们来到"，由于删去一些重复的段落，整首乐曲较为洗练。

客人们穿着大氅、披着肩巾前来参加凯普莱特家的舞会。这段舞曲用来伴随客人们脱掉大衣、解开肩巾以及随后被引入内室等活动。作者在这里模拟小步舞曲这种源出于法国的十八世纪舞曲体裁，显然同十五世纪的意大利音乐并不吻合。但是，由于小步舞曲一般听众都知道是一种古老的欧洲舞曲，因此，它易于使人联想到历史上的明确形象。在这里，它很好地再现了凯普莱特家舞会上的拘泥、古板和程式化的典雅场面。与此同时，复活这种"拘泥礼节"的时代，也可以看出作者不无带有一点嘲弄的含意：

例485 Assai moderato



乐曲中段出现小调的旋律，用以同前后两段豪华的舞蹈相对照：

例486



五、假面舞会——选自舞剧第一幕第二场，紧接上一首《小步舞曲》。

罗密欧和他的朋友们都戴着假面具参加舞会。这是罗密欧的乐观而聪敏的朋友茂丘西奥第一次出场；他在舞会上同班伏里奥嬉戏作乐，但罗密欧陷于沉思。这首乐曲描绘的是一些离奇可笑的形象，它有时象出人不意的进行曲：

例487 Andante marciale



但有时又象是戏谑和嘲弄的小夜曲：

例488
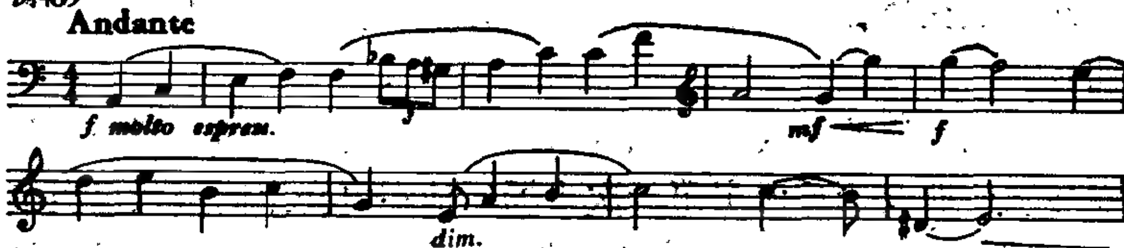


六、罗密欧与朱丽叶——由舞剧第一幕第二场结束前两段音乐素材集成，原来的标题是"空无一人的昏暗大厅"和"罗密欧与朱丽叶的爱情之舞"。

参加舞会的客人都走了，大厅空无一人。朱丽叶又回到这昏暗的大厅来，可能穿着睡服，她在寻找罗密欧有没有留下手帕或鲜花之类的东西。不料罗密欧从圆柱后面出来了，朱丽叶感到很难为情。爱情的舞蹈开始了。这段音乐相当于莎士比亚悲剧中著名的"阳台场

面”，乐曲从一开始便以饱满、开豁的情绪来描绘这一对情人的形象：首先出现的是罗密欧的静观的旋律，它是陪伴罗密欧首次出场的那一段旋律雏型的发展；随后，好象是描写朱丽叶对罗密欧的回忆，《牧歌》的一小段音乐在这里基本上原封不动地重现。但是，朱丽叶的主题却有所变化，它不象原来那般完整，而且很快便被悄悄的脚步声所打断——罗密欧出现了。接着，大提琴和英国管重新奏出起先曾在《牧歌》中出现过的爱情主题，但比前更为宽广而紧张。当乐曲进入高潮时，主要在铜管乐器声部出现一个庄严和令人神迷心醉的主题：

例489
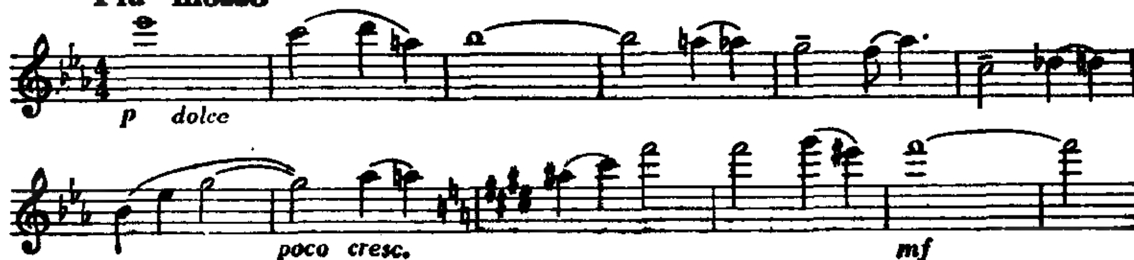


这一对恋人的安然和陶醉还表现在下一个主题中，这是一个流畅如歌的旋律，它的节奏温柔地摆动，在整部舞剧的爱情主题中，这是最有舞蹈性的一个：

例490



在“爱情的舞蹈”的进程中，最后又出现了罗密欧的另一个主要主题，这原是全剧《序引》中对罗密欧的音乐描绘，在这里它以放宽节奏的形式重现，表现这位非常热情的年轻人对爱情的幻想：
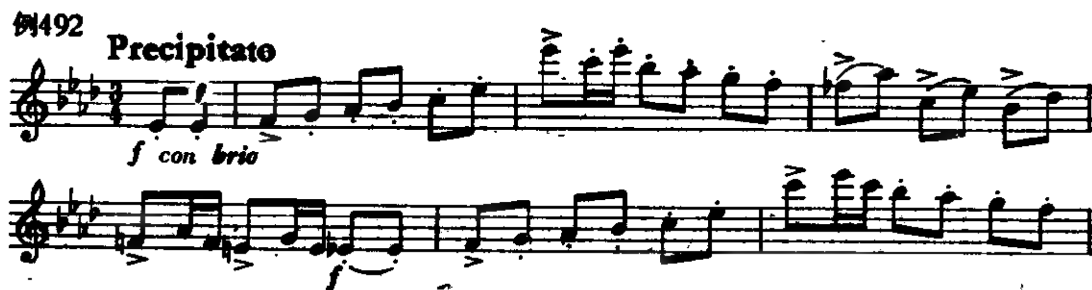
例491



这段音乐结束时、即第一幕结束时，又回复到乐曲开始时昏暗的大厅所笼罩的那种安宁、静寂之夜的气氛。

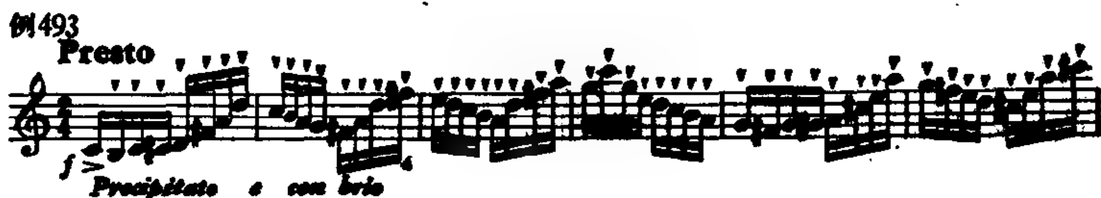
七、提伯尔特之死——由舞剧第二幕第三场的三段音乐素材集成，原来的标题是"提伯尔特同茂丘西奥厮打"、"罗密欧决心为死去的茂丘西奥报仇"和"第二幕终曲"。

在这首乐曲中，普罗科菲耶夫把两次悲剧性的决斗场面集中在一起，从而在第二幕结束前达成了全剧的第二个高潮。第一次决斗出现在一个欢乐的民间塔兰台拉舞曲之后，朱丽叶的表兄弟提伯尔特无端寻衅，茂丘西奥欣然应战，气氛顿时十分紧张。乐曲中对这一次决斗的描写，主要用茂丘西奥的主导主题发展而成——茂丘西奥这一充满乐观、机智和聪敏精神的人物，完全是意大利文艺复兴时代的化身。这一首乐曲的开始，同第一幕茂丘西奥在舞会上跳诙谐舞以欢悦群众的音乐完全一样，但由于加入定音鼓和钢琴的和弦节奏，使音乐具有一种紧迫感；几乎与此同时，弦乐器和木管乐器又用一些不协和和弦以表达罗密欧的不安和失望的心情，然后茂丘西奥的主题便随着出现：
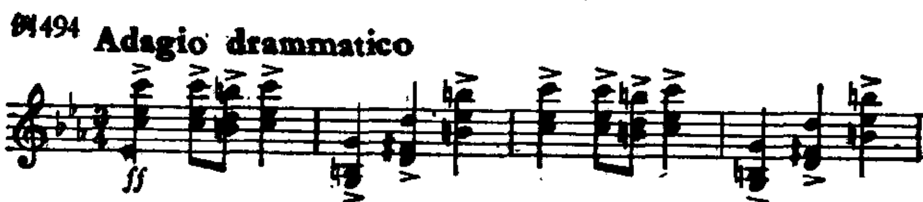


这个主题的个别动机的反复和发展，再加上小鼓和木琴的节奏强调，构成了第一个决斗的场面，最后全乐队奏出的一个强有力的和弦以及随后出现的两次停顿，则是茂丘西奥被刺身死的细节描写。然后，音乐转入急板，事件发生戏剧性转折，罗密欧决心为朋友复仇。我们可以说，第一次决斗由于使用茂丘西奥的主导主题，使得整个场面显得有点诙谐意味，也就是说，好象维洛那街头常见的那种无休止的厮打一样；而第二次罗密欧同提伯尔特的决斗，则十分激烈，完全是一场生与死的决战，这一段描写使用第一幕第一场战斗场面的素

材，音乐的进行急速，象“恒动曲”节奏那样奔驰不歇，其间穿插进一些效果性描写，宛如闪现刀光剑影和武器的撞击声响一般。



提伯尔特终于死于罗密欧剑下的一段音乐描写，先用长笛和短笛的尖叫来表现，然后弦乐器近琴马奏出一些强有力的音型。接着，一连串呆滞不变的和弦便把音乐引入庄严的葬礼行列——凯普莱特家族聚合在一起，为提伯尔特之死痛哭，他们举尸而行，发誓定要报此血仇，第二幕就在这葬礼进行曲声中结束。



舞剧《罗密欧与朱丽叶》第二组曲

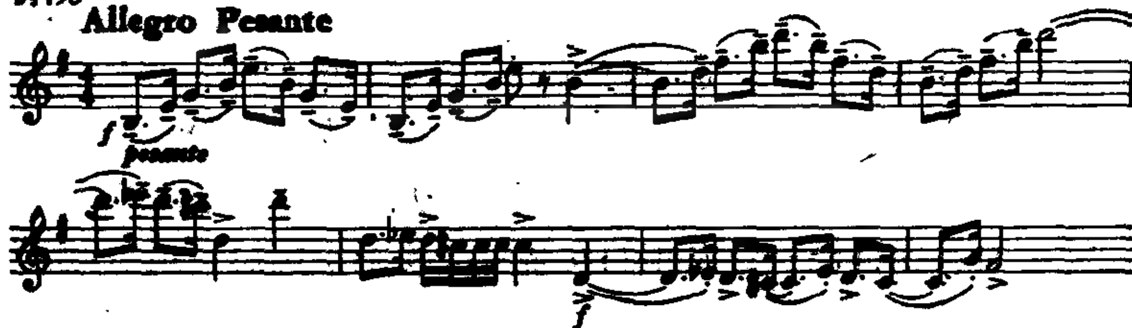
（作品第 64 号 ter）

如果说，舞剧《罗密欧与朱丽叶》第一组曲比较偏重于写景，即主要提供舞剧故事发生的背景的话，那么，《第二组曲》则可以说，比较偏重于写人，即主要描绘舞剧故事的中心人物——蒙太古、凯普莱特、朱丽叶、罗密欧和劳仑斯神父等。而且，同《第一组曲》相比较，《第二组曲》中各首乐曲的排列次序，更有一定的情节线索可寻；这里的七首乐曲从整部舞剧中选出，共包括五幅音乐画像。此外，还有两首舞曲穿插其间，作为陪衬。

一、蒙太古与凯普莱特——由舞剧第一幕第一场“维洛那亲王的命令”和第一幕第二场“骑士之舞”两段音乐集成，但后一段音乐删去“太太们之舞”和“男人们之舞”部分。

维洛那街头由于两大家族的世仇随时会因大小争吵而激起械斗。这一天清晨，维洛那又从安然的舞蹈转为一场激烈的械斗，一直到亲王赶到，战斗方才停止。"亲王的命令"这段音乐很短，但形象鲜明，它一开始便带来一种悲剧性气氛：管乐器组和打击乐器的强奏和弦表示亲王的一道命令，而在这一强奏之后，延留下来的弦乐器的微弱声响中，人们全都放下了武器；乐队的第二次强奏表示亲王的第二个手势，在同样微弱的残留弦乐器声中，一些老头便出来迎接亲王，可能还有人即时慢慢跪下。然后音乐直接转为"骑士之舞"：

例495
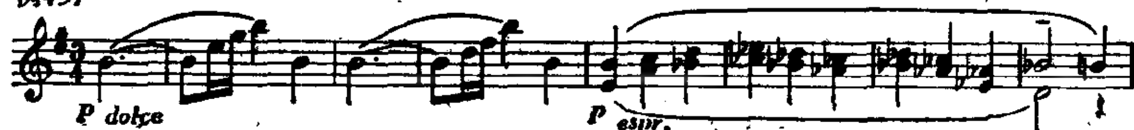


这段音乐在舞剧中原来用以伴随凯普莱特家舞会中的骑士之舞，在这里作者却给它冠以"蒙太古与凯普莱特"这两大族姓的标题，把它作为压抑的中世纪制度的象征——它所拥有的阴暗而险恶的威力，使生活在其间的人们的崇高感情遭到窒息，使罗密欧与朱丽叶在同它的较量和斗争中最后归于悲剧性的死亡。这个主题的节奏象斩钉截铁一般坚定有力、一往无前，主要由附点音符构成的曲调进行又强调出一种均匀但沉重的步伐，从而造成一种特别呆板、阴暗但又庄严有力的感觉。在这一个最富于心理刻划的主题中，还可以看到这部舞剧的另一个重要主题——"宿仇"的主题几次同它结合在一起，因而又深化了它的内容；由于这个宿仇主题本来就是械斗的音乐描写的一个组成部分，因此它在这里出现，更容易使人感到这两个家族的宿仇之深。

例496



乐曲的当中一段用轻盈、明朗、安详而抒情的音乐，同前后两段构成强烈的戏剧性对比；这原来是穿插在"骑士之舞"中朱丽叶同前来向她求婚的帕里斯伯爵的一段舞蹈，这时罗密欧站在一旁欣赏朱丽叶的舞姿：

例497
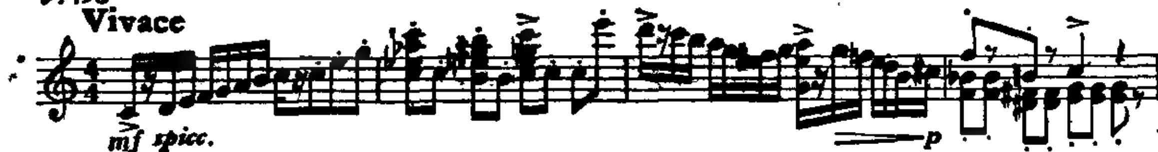


最后一段基本上是开头一段的简略再现，但宿仇主题没有露面。

二、少女朱丽叶——选自舞剧第一幕第二场。

朱丽叶跑入，她正满十四岁。作为一个少女，她调皮，撒娇，不愿意好好穿戴去赴舞会。奶娘终于还是给她穿上了舞会盛装。朱丽叶在镜子前看到自己一身成年妇女装束，便陷于沉思。最后她又跑开了。

这首乐曲在舞剧中是女主人公朱丽叶第一次出场时的一幅重要的音乐画像，这里用三个篇幅很短但形象鲜明的段落和主导动机，刻意描绘朱丽叶的形貌的各个不同方面。第一段主要用轻盈、快捷的小提琴乐句和木管乐器典雅的断奏式和弦收尾来表现，它那清晰的节奏，简朴的旋律，透明的织体，小提琴、竖琴和高音木管乐器的明朗色彩，都强调出这支活跃、急速而欢乐的旋律的栩栩如生的特点。这里只有寥寥数笔，便活生生地勾划出一个任性、淘气地跑来跑去的少女的形貌。
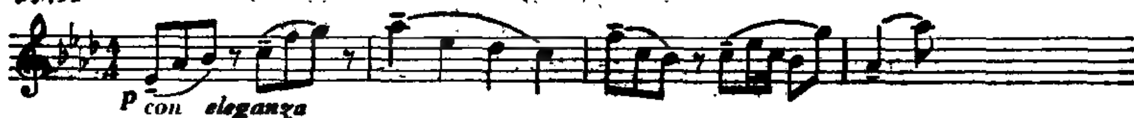
例498



第二段揭示朱丽叶的心灵的纯洁和温柔及其内心世界的魅力。不过即使在这里，音乐依然十分活跃，只是它的旋律更有歌唱性更加诚挚感人，它的节奏平稳、均匀，此外，小提琴的衬腔还使它显得更为

典雅和精致：

例499



第三段是朱丽叶的沉思的形象，也可能是对爱情的幻想。这里的歌曲性旋律，更为平和的速度、流畅的节奏、长笛的音色以及简洁的复调织体，都使这一纯净的抒情诗添加一种温柔、沉思和冥想的特色：

例500



这三个主题组成了朱丽叶的第一幅"画像"；整个乐曲以其明朗和诙谐的特点同前一首乐曲构成鲜明的对比。

三、神父劳仑斯——选自舞剧第二幕第二场，原来的标题是"罗密欧在神父劳仑斯那里"。

罗密欧接到奶娘捎来朱丽叶的信和指环，便来找神父要求为他们主持秘密婚礼。这一段音乐专为描绘这位贤智的人道主义者和哲学家、文艺复兴时代新世界观的代表者——劳仑斯神父的形象，音乐格外安详、平静和温暖，主要用圣咏曲调来表达，它的和声采用严格的自然音结构，旋律稳健、平顺，节奏均匀、从容，几乎每一拍都有重音强调，很象管风琴的音响效果：

例501



四、舞曲——选自舞剧第二幕第一场，原为"五对舞伴的舞蹈"，但删去原来管乐队上台的一段，集中反复舞曲的主题。
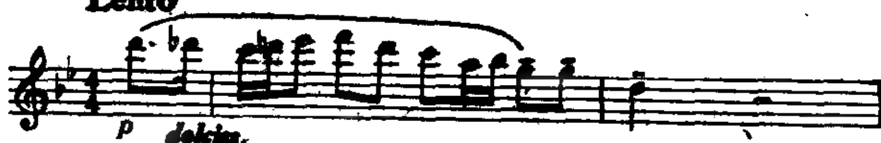
第二幕第一场几乎全是民间节日景象的描绘，从维洛那广场民间舞曲宣布节日舞蹈的开始之后，还变换着各种舞蹈，“五对舞伴的舞蹈”便是其中的一首，这一舞蹈的动作和规模都很细小，但它的速度疾快，充分表达出民间欢乐的情绪：
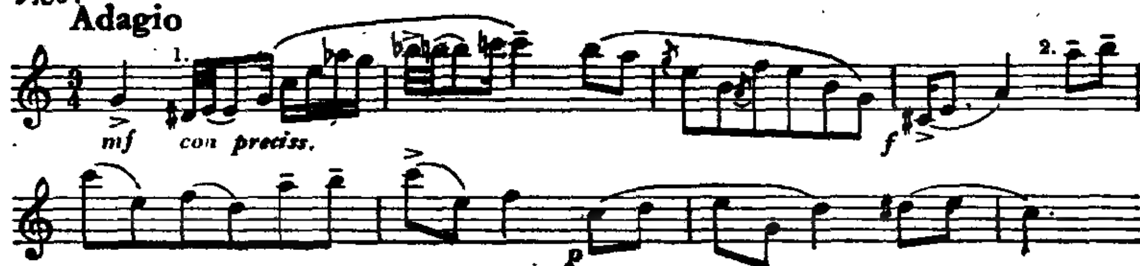


可以看到，这套组曲的前四段乐曲，各有其独特的特点，反映出舞剧音乐的多方面内容，但是整个组曲的戏剧性中心却在于下一首。

五、罗密欧在朱丽叶卧室，离别前相依不舍——由舞剧第三幕第一场的“罗密欧与朱丽叶（朱丽叶卧室）”、“告别”、“间奏曲”和“朱丽叶在窗前”四段音乐集成，但素材有所删减。

罗密欧与朱丽叶秘密结婚之后，在朱丽叶卧室，现在是黎明前的片刻昏暗；作者在这里运用乐队的最纤细的笔法，来再现夜的安静和神秘的气氛：在弦乐器轻柔的簌簌声背景上，长笛和钢片琴以其清脆而明亮的音响奏出朱丽叶的新主题——它原来在神父主持的婚礼上陪伴身着洁白结婚礼服的朱丽叶出场，是朱丽叶贞洁的象征，现在用来作为乐曲的背景：



清新的音乐送来晨曦的微光，是罗密欧该同朱丽叶告别的时候了，这时乐曲中出现告别的主题，紧接着便是另一个爱情主题，它是
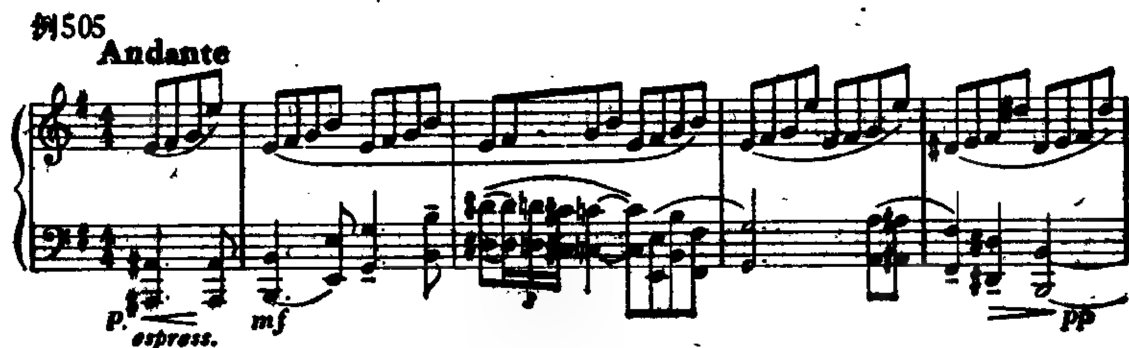


在全剧序引中最先出现的主题，既明朗而又伤感，在这里组成了隐含悲剧性的二重唱(见例504)。

告别的音乐实际上是发展《第一组曲》“阳台场面”中的那个爱情主题，紧接着出现的“间奏曲”，则以铜管乐器奏出的告别主题为核心，发展成乐曲的高潮，它表明这一对恋人的形象在发展，并表达了他们在敌对的力量面前准备为爱情而死的英勇决心，音乐充满了戏剧性的激情。最后出现的“朱丽叶在窗前”的音乐，原是朱丽叶吞服神父给她的安眠药的一段配乐，其中八分音符的机械进行，反映出一种呆然和麻木的感觉，低声部(低音提琴和大号)隆隆响起的主题，则表示不断增涨的难忍的恐怖，正如莎士比亚原剧所描写的那样：

“我觉得仿佛有一阵寒颤刺激着我的血液，

简直要把生命的热流冻结起来似的；”

例505



罗密欧同朱丽叶告别，既是生离，又是死别，但是，朱丽叶终于克服掉对死亡的恐怖。最后，代表朱丽叶的温柔和沉思的形象的主题重又安然地出现并结束这首乐曲。

六、安的列斯姑娘们之舞——选自舞剧第三幕第三场“带百合花的姑娘们之舞”。

朱丽叶为了稳住双亲，佯装答应嫁给帕里斯伯爵，然后从容地服下安眠药。第二天清晨，帕里斯按惯例带着迎亲的人们和礼品，前来唤醒新娘；这时从幕后传来曼陀林的平静而欢愉的乐声，姑娘们为了祝贺新娘手拿百合花跳起舞来。这段舞曲非常典雅、精致，它的织体莹洁，旋律多半交给独奏乐器奏出，伴奏也很轻盈、伶俐，乐曲中用入拉丁美洲的一种打击乐器——沙球，为的是强调一种地方色彩。普

罗科菲耶夫在这里把这种明朗的风俗性形象插入两段戏剧性乐曲之间，从而使强烈的对比加深了戏剧性的情绪。

例506



七、罗密欧在朱丽叶墓穴中——由舞剧第四幕（或称尾声）中的"朱丽叶的葬礼"和"朱丽叶之死"的一个乐句集成。

朱丽叶服安眠药后，凯普莱特以为朱丽叶已经死去，便把这"可怜的没有死的尸体幽闭在一座死人的坟墓里"。这段音乐在舞剧中原是一首葬礼进行曲，同第二幕终场的柔板相呼应。这里用朱丽叶服安眠药的主导动机，即死的主导动机作为乐曲的基本主题，它先由小提琴在高音区奏出，并衬以葬礼进行曲均匀的节奏步调为背景，它的效果并非严厉和可怖，而是悲悼和哀叹，这在很大程度上同它的大七度进行有关。随后，这主题在铜管乐器上(先是法国号，然后是长号和大号)反复呈现时，音量渐次增强，接下的爱情主题在舞剧中原是随着罗密欧来到墓穴而出现的，在这里它是一曲爱情的颂歌。最后，象舞剧的结尾一样，这首乐曲也用朱丽叶的沉思形象(第三个主导动机)在大调的最后一次陈述和逐渐消逝作为结束。

前面说过，普罗科菲耶夫在 1936 年间从舞剧音乐选编的前两套组曲，先于舞剧本身先后在 1936 年 11 月(《第一组曲》)和 1937 年4月(《第二组曲》)首次在音乐会上演出，而且立即受到广大音乐会听众的热诚欢迎。但是后来作者觉得这两套组曲并没有笼括整部舞剧的音乐，因此，在 1946 年间他又选出六首乐曲编为《第三组曲》。当然，由于这部舞剧的音乐的最精采部分都已先收入《第一组曲》和《第二组曲》之中，这《第三组曲》显然都较不突出，多半是室内乐性的乐曲，一般也较少演奏。

注：作品第 64 号原为舞剧《罗密欧与朱丽叶》的编号，第二次用第一组曲时，以 bis 表示，第三次用于第二组曲时，以 ter 表示。

第一小提琴协奏曲

(D大调　作品第19号)

《第一小提琴协奏曲》属于普罗科菲耶夫在革命前的早期创作之一构思始于1915年初，作者原先打算把它写成一首小协奏曲，并已写出第一乐章的一个抒情主题，后来由于作者忙于写作舞剧和歌剧而被暂时搁置一旁，直到1917年夏天作者才把它续写完成。但这时它已经是一首真正的协奏曲，而不是小协奏曲了。这首作品在1923年10月在巴黎首次演出后，引起了很大的争论，有一些人认为它过于复杂和不同寻常，而另一些人则批评作者“过分”抒情，有些小提琴家甚至拒绝演奏这首乐曲。只是到1924年夏天，当著名的匈牙利小提琴家西格蒂(J.Szigeti, 1892—1973)在布拉格和随后在欧洲许多中心城市成功地为这部作品争得世界声誉之后，许多世界著名小提琴家才相继把它列为自己的演奏曲目。

象作者的一些早期钢琴作品一样，《第一小提琴协奏曲》可以归入青年普罗科菲耶夫的创作成就之列。作为一个革新者，他在这首作品中进行着很多大胆的尝试，首先，这里的乐章排列就很不一般：它不是通常的快——慢——快结构，其中的第一和第三乐章以温柔如歌的主题占优势，而当中的第二乐章不用传统的慢板，反而是快速度的逗弄和怪诞式的诙谐曲。还有，为了体现现实生活中的各种对比的事物，例如，青年人的美丽幻想和对大自然的崇高、静观以同尖锐的怪诞形象相对置，作者悉心研究小提琴演奏的各种可能性，采用了一系列富有独创性和异乎寻常的技巧性效果，从抒情宽广的咏唱到令人头晕目眩的快速乐句和拨奏与用弓拉奏的复杂变换，从滑音到极度清晰(Marcato)，从靠近琴马的特殊奏法(Ponticello)到清澈无翳的泛音，所有这些引人入胜和富有诗意的技巧同清新的色彩效果的结合，使整个作品增添了不少魅力。
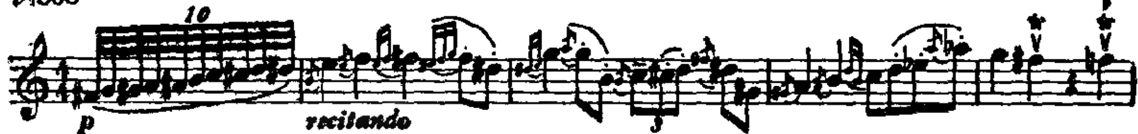
在这首协奏曲中，抒情与诙谐这两个基本形象的对置，总是以抒情的形象占居主导地位。第一乐章正也就是这样。作者的抒情主题

在这里显得如此之素朴、鲜明和诚挚，它的旋律气息又是如此之宽广，这在作者早期创作中确实很难找到能够与之相匹的；此外，伴奏的和声色彩变换，以及对位式的重叠、模仿和呼应的精确变化，都加深了乐章这一基本主题的幻想性形象：



这个旋律是作者抒情诗的典型，为了便于恰如其分地表达这主题的含意，作者甚至写信警告演奏者不要滥用感情，要求做到极度纯朴和自制，不要把速度拖慢，因为这里是小行板，而不是行板。从乐章的这一基本主题中，还可以明显看到作者处理独奏小提琴同乐队之间的关系的原则——独奏者是整个乐队的主要成员之一，或者说是平等的乐队参加者中的第一位，因此，独奏者并非同乐队相对峙，而是作为乐队的补充，同它联结在一起。

随后出现的连结段，技巧难度很高，调性转换繁多，它为接踵而至的十分新奇的形象预先做好准备。乐章的这第二主题是一个可怖的幻想性神奇形象，它同第一主题诚挚的抒情诗恰成尖锐的对比；它的进行满是半音的曲折、跳跃、倚音和传音列，有点一瘸一拐似的，它使听者不由地想到一些古老的神话中的畸形人，例如莫索尔斯基的《图画展览会》中侏儒一类的形象，但是伴奏中的摇篮曲式节奏以及似乎催人入睡的和声对置，又把这个形象饰以一种温柔地叙述的色彩(Recitando)，犹如孩子们听过神话故事之后所做的幻梦一般：
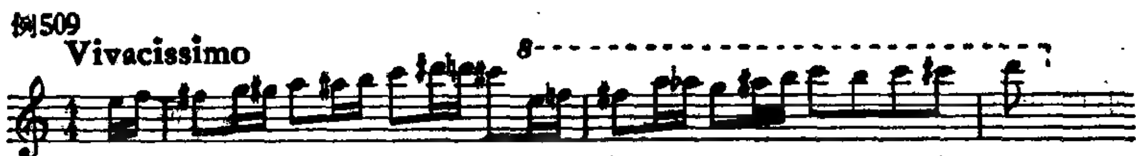


乐章的呈示部以小提琴的焰火般辉煌的乐句作为结束(结尾段)。接下的发展部有着作者的许多创作想象和设计：呈示部的两个主题

在这里都发生本质的变化，进行越发加速，第一个抒情主题变得不可复识，并消失在快速的乐句之中；第二个神幻和叙述性的主题同样溶化到小提琴音型的急流中去。发展部的最后阶段(Poco Più Mosso)特别现出鲁莽和嘲弄等否定的气质，抒情主题转到乐队声部，完全失去它原有的性格，变得越加粗鲁。这段音乐使人想到那种残酷凶恶的力量，好象它正粗野地嘲笑着人们的明朗幻想似的。但是，这股力量并未能窒息人们热爱生活的努力。在再现部中，第一主题的阳光焕发的旋律更加感人——这时，主题交由乐队奏出，而独奏小提琴则在很高的音区加弱音器用一些象晨曦中的阳光一样闪烁变化的乐句相伴。整个再现部由于省略第二主题和结尾段，从而得以有力地强调出这充满美丽幻想的形象和对生活的乐观肯定，终于战胜了恶和怀疑的一时表现。

第二乐章是技巧性的兴致勃勃和十分活跃的乐章，纯粹是青年普罗科菲耶夫所迷恋的那种诙谐性的情调和形象。它那象恒动曲(Perpetuum mobile)一样几乎没有停顿的进行，在这里又同尖刻和有时是恶作剧的幽默结合在一起，这些特点都使它接近于作者的《第二钢琴奏鸣曲》和《第二钢琴协奏曲》中著名的诙谐曲乐章。这一乐章用回旋曲形式写成，乐章的基本主题由向上的半音进行构成，并用明确的节奏予以强调，充满青春的朝气；它的乐句的轻快飞溅，撩拨的重音和敲击，拨弦和用弓的交替使用，在在表现出一种滑稽和幽默的性格：

例509



但是这小回旋曲当中的两个插段，就没有这样欢愉的性格。象第一乐章的发展部那样，恶魔般的笑声和嘲讽的丑相占居优势的地位，这是指的第一个插段，其中独奏小提琴的音响显得特别尖刻(Staccato Marcatissimo)；至于第二个插段，则用靠近琴马的奏法以

表现那些阻挠和妨害人们的幸福的凶恶而冷酷的形象，并借以掀起乐章的高潮。
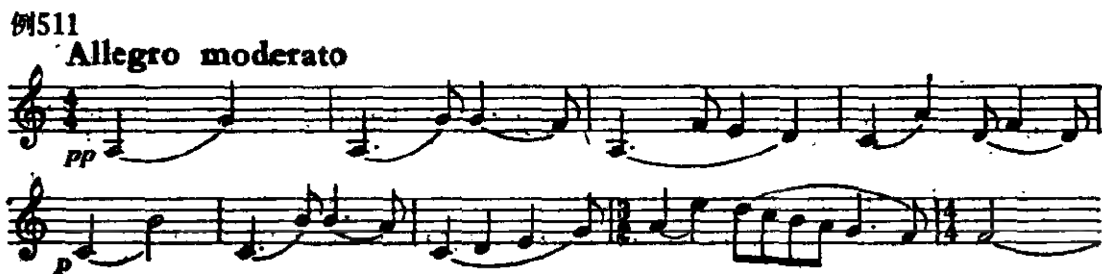
第三乐章重又恢复那抒情的平静和明朗的幻想形象。这一乐章采用复三段体结构，它的基本主题无论在其总的情调，或在调式和声构成原则方面，都接近于第一乐章的第一主题；象在乐曲开始时那样，独奏小提琴以其饱满的音响表抒美丽而崇高的感情：

例510



在乐章当中一段又出现了那种机械的进行乐句，或者说诙谐性的游戏，但在这里它明显地退居第二位。

例511



乐章的尾声相当扩展，成为整个作品的总结。这里，协奏曲的两个抒情主题——终曲的基本主题(在乐队)和第一乐章阳光般灿烂的第一主题(独奏小提琴和第一小提琴在最温存的高音区)技艺精湛地结合在一起。这段音乐在听者的想象中萌生一幅阳光普照的春日的欢乐画面。

《第一小提琴协奏曲》的形象和技术手法之新颖，都是它得以在音乐会舞台站得住脚，并为一些现代优秀小提琴家所乐以演奏的原因。乐曲中虽有一些尖刻的"怪诞"效果，但很容易看出它并非作品的目的本身，因为作为它的对立面，而且在乐曲中占统治地位的总是那些抒情性形象，它那满盈的深刻感情和对生活的乐观肯定，总是首先为人们所瞩目。

第二小提琴协奏曲
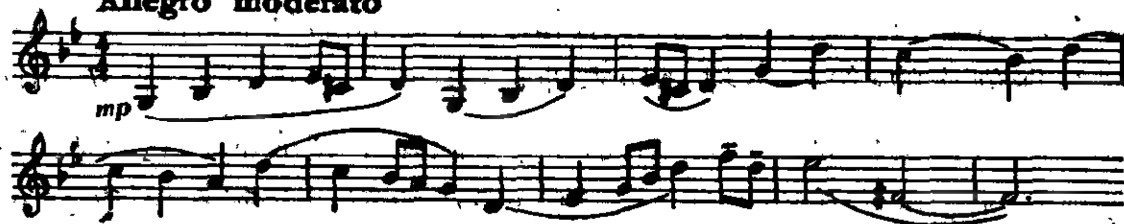
(g 小调　作品第 63 号)

普罗科菲耶夫的《第二小提琴协奏曲》在三十年代中期在法国开始构思，原先的打算是写成一首乐队伴奏的《音乐会奏鸣曲》。就在这时候，突然有一位法国著名小提琴家要求作者写作一首新的小提琴协奏曲，因此他便积极投入这一新的小提琴作品的创作。作者一心想使这首新协奏曲无论"在音乐和手法"上都迥然有别于二十年前在彼得堡创作的《第一小提琴协奏曲》。因为，用作者在《自传》中的话说，"这首协奏曲是在最不相同的一些国家中完成的，它反映了我那种流徙无定的音乐会生活——第一乐章的第一主题在巴黎写出，第二乐章的第一主题在沃龙涅什写出，配器在巴库完成，而第一次演出则在 1935 年 12 月在马德里"。的确，同《第一小提琴协奏曲》相比较，这首协奏曲要严肃得多，也更富于哲理性，这里已经没有《第一协奏曲》第一乐章的发展部中、特别是诙谐曲乐章中那种令人赞叹不已的逗弄和怪诞的效果，这里的音色与和声没有那么刺耳，但更为练达、沉着，更多的是音响色彩的轻柔变换。从总的风格上看，它更偏重于室内乐性：技巧性笔法比较有限，最独特的炫技发明也较为少见。《第一小提琴协奏曲》用接连不断的三乐章原则构成（抒情幻想性的开始——诙谐性的中间乐章——抒情的终曲）；而《第二小提琴协奏曲》则是另番形象，它从前两个乐章的深刻的沉思和浪漫主义的激情，到色彩缤纷的舞蹈性进行和热烈的节日欢乐的终曲。

普罗科菲耶夫的《第二小提琴协奏曲》，同他的著名舞剧《罗密欧与朱丽叶》及其组曲，都是在作者的创作的重要转折时期写出的。其中可以明显看到舞剧音乐对这首作品产生的影响，例如，在其中一些优秀的篇页中，特别是在一些抒情的段落中，它的音调同舞剧的那些迷人的抒情诗都有其共通的特点。这首协奏曲初演后，翌年便在莫斯科演出，1937 年又由美国著名小提琴家海菲兹演奏。海菲兹非常喜欢这首作品，认为它是世界最著名的少数几首小提琴协奏曲之一，

堪与贝多芬、勃拉姆斯、柴科夫斯基、西贝柳斯和艾尔加的同类作品相媲美。

《第二小提琴协奏曲》的三个乐章全然采用传统的结构——奏鸣曲形式快板(第一乐章)、复三部曲式（行板乐章）和回旋奏鸣曲形式（终曲），作者虽然因袭这些古典的程式，却能做到不受其限制。在这首协奏曲中，可以明显感到俄罗斯民族气质的反映，其中尤以第一主题更为突出：



开启这首协奏曲的这个小提琴独奏主题，酷似俄罗斯悠缓歌曲的忧郁曲调，其中独特的节奏、音调和节拍的特点(隐伏五拍子)，以及通过移动强拍位置而获得音调“内部变奏”的原则，都可以说明这一点。这是一个凝神集中、有时是抑闷不乐和充满着浪漫主义幻想和不满的形象，也可以说是一个探索和形成的形象，用明朗的g小调调性来体现，它还很容易使人联想到俄罗斯宽阔的草原和积雪的远方景象；这主题在随后的发展中轮廓发生了变化，出现越来越新的变形，好象代表着通往所追求的理想道路上的各个阶段一般。在乐章的连接段中闪现着第一主题的回声，但独奏小提琴上出现了游荡的断音乐句，带来了一种机械和恼人的印象。至于乐章的第二主题，虽然同样是抒情的，但气质和形象却不相同。其中经常交织着半音进行的那些气息宽广的乐句，典雅的移调，都传达出类似《罗密欧与朱丽叶》的爱情主题的浪漫主义的兴奋心情：



呈示部以音响清澈而辉煌的结尾段作为结束，效果犹如一种半开玩笑的舞蹈一般。在乐章的发展部中，这两个主题由于都有实质上的变化，而失去了它原有的纯朴和歌唱性，作者变换它的调式和声色彩，有力地强调它的节奏，使它具有一种出奇的诙谐性，个别地方相当精确地再现了俄罗斯民间神话的色彩。在发展部结束处，独奏小提琴的音型模仿俄罗斯民间乐器——三角琴的音响，这些段落在一定程度上得以同富于俄罗斯民间歌曲性的第一主题的旋律相呼应。但是象一般的抒情乐章一样，类此的发展自然不会导至尖锐的对置，或者戏剧性的冲突。经过这段复杂的技巧性发展之后，当两个抒情主题在再现部中重现时，显得越加富有魅力，更温柔感人。但是在这里起主导作用的是乐章的第二主题，它变成更富于田园色彩(乐队中用"小鸟啁啾"的音型予以强调)，加强了它的静观和自满自足的特点。乐章的第一主题由于带有探索的印记，它只得退居第二位。最后在尾声中，第一主题的最后一次呈现突然用一些尖刺的和弦以结束这抒情的第一乐章。

第二乐章的音乐真诚感人，基本上表达出在同大自然的交往中产生的一种安宁和幸福的感受。作者创作出不少旧式的加伏特舞曲、小步舞曲以及一整套《古典交响曲》，其中有很多作品非常流行；这一乐章的音乐，在某种意义上说，也是一首仿古的作品，乐章的主题和音乐的发展在很大程度上都严格按照古典的原则进行。乐章的基本主题先由独奏小提琴咏唱，它的旋律在弦乐器均匀的三连音拨奏背景上展开，它那安宁和静观的情绪接近于十八世纪古典作曲家的器乐"咏叹调"或"小夜曲"，其音乐之清朗，个别地方几乎有莫扎特的风味：

例514 Andante assai

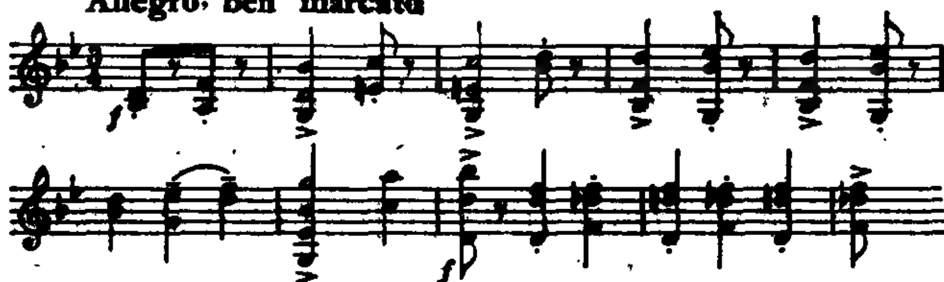


这个主题按严格的变奏、加花装饰和平行旋律线的对位交织而发展，但是在这里，没有那种刻板的古风模仿的痕迹，而完全是现代的抒情诗，明显露出作者在《罗密欧与朱丽叶》中的创造性手法，其中
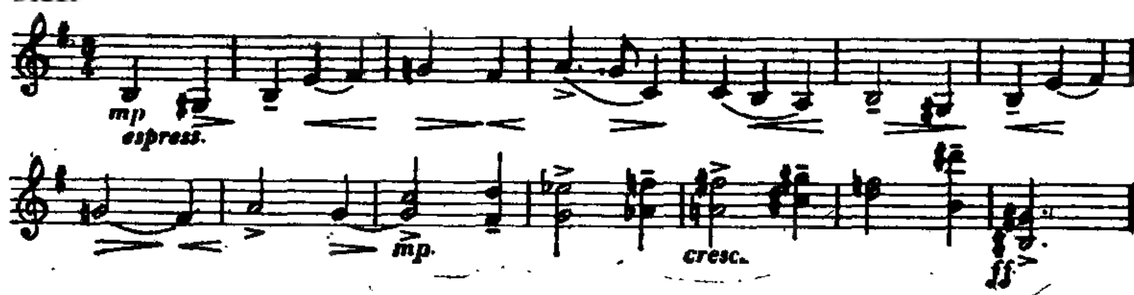
出现的F大调主题最为显著。乐章中段非常幽雅，旋律温柔悦耳，带有早斯普罗科菲耶夫的抒情诗风格，同时，不由得还使人联想到朱丽叶的腼腆而矜持的形象：



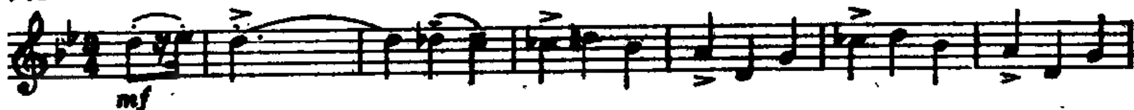
最后，在终曲的节奏轻快而有力的舞蹈音乐中，作者的强烈的激情才以其长久保持的威势显露出来。乐章的基本主题是舞蹈性的，先由独奏小提琴奏出，它的音响笨重、沉甸，在强拍上还有所强调，它那不倦地趋向大调主音的进行，使它具有一种英雄性和凯旋性的特征，同样也有一定的戏剧性。象这样热情的三拍子舞曲的进行，在整个乐章中几乎没有停顿：



小提琴的双音、三音、沉重的和弦、分弓和大步跳跃等技术手法，用来强调音乐所具有的尘世色彩，好象是街头欢乐的人群的嘈杂的脚步声一般。在乐章中同这勇武而奋激的第一主题相对置的新主题，一个是更加歌唱性的形象——第二主题，其中的向上进行起着重要的作用，虽则它不同于第一主题那种直线式的上升：



另一个则是中段穿插的一个颇不安定和富有浪漫主义色彩的主题，它从弱拍开始，还时常为一些诙谐性的进行所隔断。



上面列举的是终曲中比较鲜明和重要的主题，此外还有一些主题穿插，其旋律进行不最易于捕捉。至于基本的舞蹈性主题屡次重现时，在力度上则益渐紧张化，作者有意用大量的和声效果，如音响凛冽的和弦"班点"为之装饰，从而使这首协奏曲带有一种狂热，甚或粗野的特点。特别有趣的是复杂的节拍变换和交替，出现一些不常见的七拍子和五拍子，这种磕磕绊绊的进行也强化了乐章的奇幻特点。最后，在尾声中，狂热疾速的舞蹈进入高潮。这里，紊乱的小提琴乐句的疾驰，一直在加快的速度，紧张化的和声，大量的和弦铺垫——所有这些，都给人一种五彩缤纷和不可遏制的节日欢乐的印象。

大提琴交响协奏曲

（e小调　作品第125号）
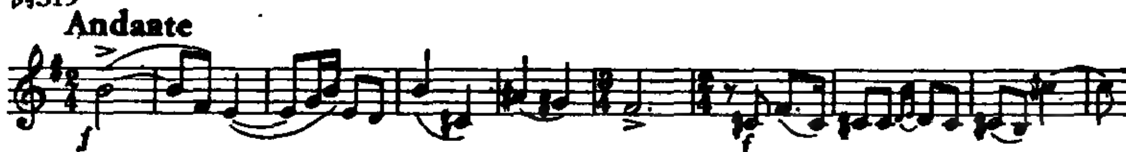
普罗科菲耶夫的大提琴作品，除了一首篇幅不大的《叙事曲》之外，都是属于他的后期创作，反映出作者在这一创作新阶段的许多特点，其中最能说明作者富有成效的创作进程的，却是他的《大提琴交响协奏曲》。

1938年间，普罗科菲耶夫的《第一大提琴协奏曲》写成并演出后，他很快地便重新加以修订。1947年，作者又把这首协奏曲的修订版彻底改写——他几乎保留了原作的所有主题，但这些主题在同一些新的音乐形象相结合时，往往又具有新的素质，音乐的发展更合乎逻辑，作品的形式也更优美，完全没有公式化的痕迹，篇幅显然也扩展了。普罗科菲耶夫的这首新协奏曲——《第二大提琴协奏曲》，题献苏联著名大提琴家罗斯特洛波维奇(1927—　)。但是这首

作品在1952年首次演出时，一般反应却相当冷淡，为此，作者在罗斯特洛波维奇协助下，重又改写这首作品，特别是修改技巧极为复杂的大提琴独奏声部，并把最后定稿的这首作品改称为《大提琴交响协奏曲》——因为这首协奏曲的乐队部分远远不止起着一种伴奏的作用，它同独奏大提琴在合奏中处于平等的地位；此外，更重要的一点还在于：这首协奏曲无论在其规模或复杂的音乐戏剧方面，都更接近于交响曲，就象莫扎特的《协奏交响曲》(小提琴和中提琴独奏)、柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》(中提琴独奏)和拉罗的《西班牙交响曲》(小提琴独奏)那样。

《大提琴交响协奏曲》共有三个乐章，它那高度的戏剧性内容和形象的交响发展，迹近于作者的《第五交响曲》和《第六交响曲》，而它的音乐主题之鲜明及其抒情叙述之直接，又很容易使人想到他的最后一部杰作——《第七交响曲》。第一乐章可以说是整个作品的一种抒情的序言。乐章从简短的引子开始，它那由四个音组成的上行音调和紧张强调的和弦式表达，听来犹如一种严峻的进行曲步调。但很快地这引子的音型便转为乐章基本主题的伴奏背景：

例519



乐章的这第一主题昂扬有力，由独奏大提琴奏出，它同时又是一种抒情的叙述，没有任何感伤的情绪表现。而在它的发展中，音乐越来越有戏剧性。这时候，这一主题转到乐队的小提琴上，音响格外饱满和富于表情。随后，音乐的紧张度逐渐消退，出现小提琴带弱音器的低沉音响，这段特别温柔的音乐，最容易使人想到俄罗斯画家列维坦笔下寂然的秋日景色，它起着连接段的作用，并引出乐章的第二主题：

例520



这个主题崇高、明朗，热情横溢，它那温柔的冲动，接近于作者的舞剧《灰姑娘》中的一个主导动机。随后，这一主题还饰有悲歌的色调，它的音调低沉，犹如一种低声的吟唱和亲切的诉述，这时特别明显地可以感到同俄罗斯民间曲调的联系。乐章的发展部相当简练，音乐严格按既定目的发展：引子中那富有表情的音调时而用弦乐器的拨弦，时而用法国号的断音奏出。在这里具有一种特别警觉的效果；整个发展部形成的音响进逼，把音乐一直推入高潮，并引致乐章基本主题的再现。

在乐章的再现部中，第一主题特别饱满和戏剧性，由独奏大提琴在高音区用紧张的音响奏出。然后，又可以听到连接段的音乐，只是它那均匀摆动的旋律进行，并没有引致乐章第二主题的再现，而是直接转入乐章的小结尾。这时，在由连接段音乐素材构成的背景上，大提琴又一次安然地奏出乐章的第一主题，它沉思般地结束这一乐章的抒情叙述。

第二乐章在整个作品中占有中心的地位，它的篇幅最为扩展，艺术形象也最鲜明、丰富而多样；这一乐章也用奏鸣曲形式写成，但比前一乐章更复杂、更多发展。乐章开始时，在乐队提供的一种步调背景之后，便出现大提琴的华彩乐段，表达出一种活跃、积极的力量。接着，便从大提琴同乐队的对答和这种对答所掀起的急如旋风的进行中，孕育出乐章的第一主题来。象第一乐章开头的主题那样，这个主题的灵活随应的旋律及于宽广的音域。它的音调激越、紧张，但没有叙述的色调。这里的音乐热情焕发，旋律几次三番力图冲上顶峰（E音），音乐的形象拥有权威性的力量：

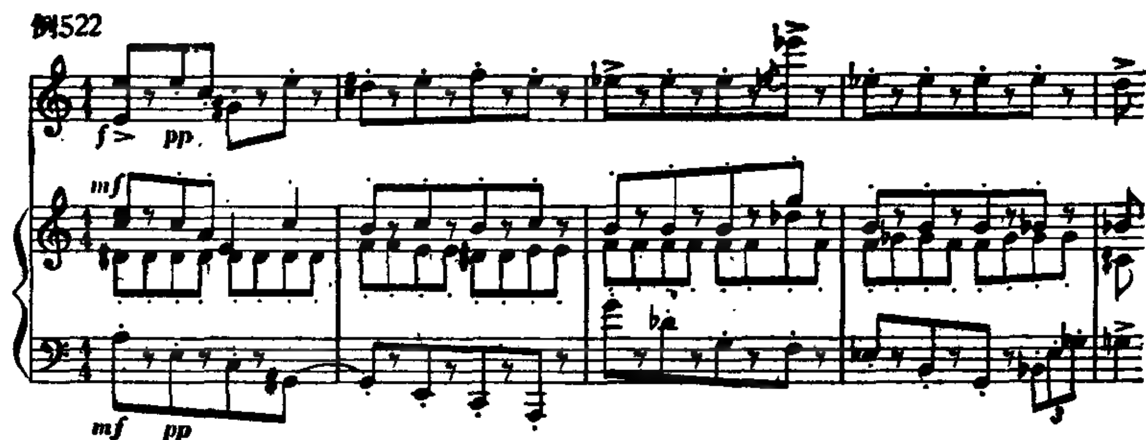
例521



这一主题后来的进行，一度同乐队保持齐奏，尤其显出“勇士”的史诗性格。乐章的连接段同前形成鲜明的对比，严格的史诗音调为喜剧性和半幻想性的舞蹈所代替；这里的音乐主题由乐章开头的音

调构成。但是，现在它具有快速的进行曲节奏，乐队中还出现奇特的和声结合，这幻想性的行列接近于莫索尔斯基或里亚多夫作品中的俄罗斯神话式的形象。

例522



接着，又可以听到第一主题的勇武音调，只是这一次它只象是大提琴的富有表情的独白，音调抑郁、疲惫——就这样它为乐章的第二主题的出现做好准备：

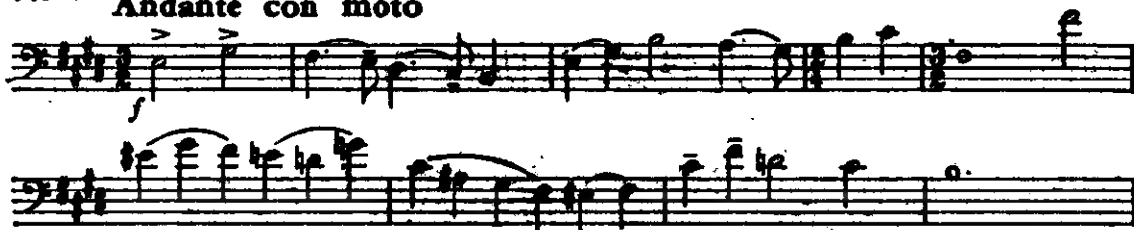
例523
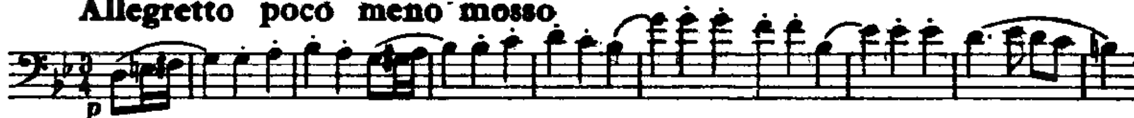


第二主题是一个气息无比宽广的旋律，明朗、华美而堂皇，称得上是这首协奏曲中最鲜明和最重要的形象。它那光辉闪耀和欢愉的色调，蕴含着无拘的自由、对生活的热爱和情绪的力量，同作者的《第七交响曲》的某些旋律十分相近。不难看出，这种主题的对比和音乐形象的戏剧性发展，都是这首协奏曲的特点所在，但在第二乐章中，这种对比要比前一乐章深刻得多。乐章的发展部非常丰富，充满着戏剧性的对比：开始时宁静、平和的情绪给突然闯入的简洁的新主题所破坏，它略带朗诵式，音响坚毅而有威势，音乐的发展在其心理内容上近似柴科夫斯基交响曲中的"命运"主题，而其情绪色彩则用一种故作生硬而稠密的和声背景加以强调（Andante）。接下独奏大提琴的一大段技巧性华彩乐段是发展部中最重要的一段，然后又可以

听到连接段主题的幻想性音响。形象的、鲜明对比在这里用多层次的复调设计加以表达——抒情的歌唱性主题同音响温柔的连接段音调同时结合在一起。乐章的再现部继承了发展部的力度发展，抒情主题比在呈示部中起着更大的作用，它溶合入总的不可遏制的进行之中。最后，这一乐章的复杂的交响发展——形象的对置与冲突，以第一主题所确立的强大威势作为结束。

最后乐章用二重变奏曲形式写成。乐章开始时独奏大提琴平静而缓慢地奏出的第一主题，很有田園风味：



然后，这个主题进行着一系列的变奏：独奏声部基本上是一些别出心裁的装饰，而主题则不变地分布在乐队中，由于它时而在小号中出现，时而在木管乐器中进行，从而得到了各种不同的刷新——这支原来是平静的歌唱性旋律有时接近于戏谑的舞曲。继这一主题后来由舞蹈性节奏所强调的一些变奏之后，乐章的第二主题出现了。开头它显得有点犹豫不决，仿佛欲言又止，后来才完整地呈现；这是一支民间歌舞曲气质的旋律，它那纯朴的音调很接近一首白俄罗斯民歌，它的旋律的出人不意的曲折进行和轻盈快捷的节奏型，特别是喜剧式"呻吟"的和声，以及地区性婚礼合奏色彩的配器，都使它带有一种轻淡的幽默，给人一种趣味盎然的生活场景的印象：



这第二主题同样有着一系列变奏，到乐章高潮时重又出现乐章的第一主题。最后，这终曲用第二乐章连接段旋律的简短再现作为结束，不过在这里，它的音调已经失去原有的奇幻和怪诞的特点，音响

变成号角合奏般地欢跃，好象是对生活的欢乐颂赞。总的说来，这首作品的前两个乐章有着较多复杂的抒情戏剧性冲突，而最后乐章则具有某种史诗色彩(第一主题)，它的鲜明的风俗性形象又带有斯拉夫歌曲舞曲性的印记，接近于柴科夫斯基、格拉祖诺夫和鲍罗丁的交响曲的节庆昂扬的终曲。

这首《大提琴交响协奏曲》在1954年12月，在作者已经去世后，由罗斯特洛波维奇在哥本哈根同丹麦广播电台乐队首次演出，之后，罗斯特洛波维奇又在苏联、西欧和美国多次演出，受到一致的高度赞扬。

大提琴小协奏曲

(g小调 作品第132号)

普罗科菲耶夫在改写完成他的《大提琴交响协奏曲》之后，立即着手为大提琴这一乐器另写一首新的作品——比较简洁的小协奏曲。由于作者为时过早地逝世，他有许多有趣的构思都没能得到实现，这首小协奏曲也是在作者死后，在1956年间由罗斯特洛波维奇根据作者的手稿校订补写而成，现在演奏时一般采用作者手写的钢琴伴奏。但在1959年，苏联作曲家卡巴列夫斯基曾为这首小协奏曲进行配器。
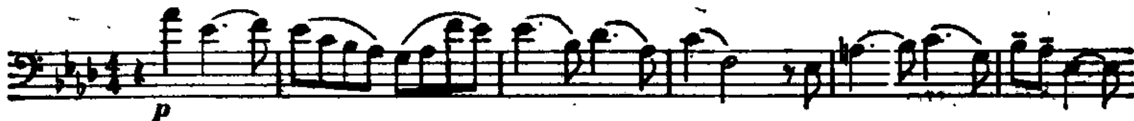
同《大提琴交响协奏曲》相比较，这首《大提琴小协奏曲》篇幅要小得多，但是它的旋律语言依然十分鲜明、宽广，在短短的三个乐章中，依然是明朗、抒情的形象和情绪占上风，同作者的《第七交响曲》的风格也有点相近。第一乐章直接从第一主题的悲壮叙述开始——这支非常动人的旋律，在钢琴伴奏的均匀反复的和弦上进行，它反映出典型的普罗科菲耶夫风格特征：

例526



乐章的第二主题在其气质上象是一首明朗的浪漫曲，带有点幻想的意味，它那深具抒情性的情绪，用大提琴独奏的有所抑制、低沉和腼腆的音响来体现，清淡的伴奏只是稍加衬托而已。

例527



乐章的发展部以音响的对置或音乐的对话作为基础，例如，在发展部当中一段，第一主题由大提琴同钢琴低声部进行的卡农式对答，就曾使音乐的织体增添一种饱满和多层次的感觉。总的说来，这一乐章的篇幅虽短，但发展部本身却相当扩展，具有真正的交响气息。当音乐进入高潮时最具戏剧性，这是由一系列紧张地下行的和弦急流造成的。这时钢琴低音区中反复呈现的一些音响严峻的动机则充当其背景。在这情绪的浪潮消退之后，便是乐章基本主题的再现：第一主题的陈述常同钢琴插入的悲戚音调相呼应，而第二主题则被织入独奏大提琴的华彩乐段之中，最后一小段尾声又出现第一主题的音调，它仿佛回忆一般结束这一乐章。

第二乐章就其音调之崇高、旋律线之圆顺和突出而言，接近于作者后期创作的许多作品，如《第七交响曲》、《第八钢琴奏鸣曲》和《第九钢琴奏鸣曲》的行板乐章，同时也接近于柴科夫斯基和塔涅耶夫的一些交响音乐中绝妙的抒情形象。乐章的基本主题气息宽广、流畅而鲜明，一直保持平和的情绪——这是一种深具冥想的形象，带有一定的静观色彩：

例528
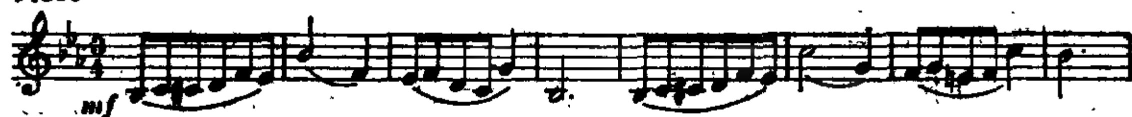


第三乐章采用二重变奏曲结构，但其对比性音乐形象的反复、对置和发展，却近似奏鸣曲形式的发展原则。乐章的第一主题，只要听

过《大提琴交响协奏曲》的听众，一下子就会认出它在音调上同后者的终曲第二主题的血缘关系。换句话说，它实际上使用的是同一个主题，只是在这里它有过一些变化：它的旋律更加灵活、随应，节奏轻快、奋激且有幽默感，接近于玛祖卡舞曲，特别是作者的《钢琴曲集》和舞剧《灰姑娘》中的玛祖卡舞曲。



象这样在不同作品中共用一个主题的做法，其实并不少见。例如，舒柏特的歌曲《鳟鱼》的曲调，就曾原封不动地移入他的《钢琴五重奏曲》的第四乐章；又如贝多芬《第三交响曲》终曲的基本主题，在他的《钢琴变奏曲》(♭E大调)和舞剧《普罗米修斯的创造》中也先已出现。这首《小协奏曲》移用的这第一主题，也象《大提琴交响协奏曲》的终曲那样，是通过引入新的主题而形成对比的。这新主题——乐章的第二主题，是一支轻快而精致的圆舞曲旋律，它时而把听者引入童话的魔幻世界，时而又反映出现实中充满浪漫主义色彩的青年形象，它不由得又使人想到作者的舞剧《灰姑娘》、组曲《冬日的篝火》和《第七交响曲》中的圆舞曲：



乐章的这两个主题分别按变奏的原则发展，而这第二主题的第二个变奏，采用对位的富有表情的织体，最能引人入胜。在这终曲中，变奏的原则有机地同民间舞曲体裁——如玛祖卡舞曲和圆舞曲相溶合，这在民间器乐创作中是相当常见的。末了，在尾声中，终曲的第一主题最后一次重现。这样，这首诗意的作品的三个乐章，都用同一主题在首尾相呼应，使得作品的形式显得特别完美和全备。

除开篇幅上的差异之外，这首作品同《大提琴交响协奏曲》有着

许多共通的特点：首先，两首作品的抒情形象的情绪色彩都是明朗和富于幻想性的；其次，终曲又都以鲜明的风俗性内容为基础，甚至还共用一个主题；还有，主题本身也都富有歌唱性。象这样丰富的旋律和有时甚至象声乐作品那样富于歌唱性的主题，都是普罗科菲耶夫的后期创作的特点之一。
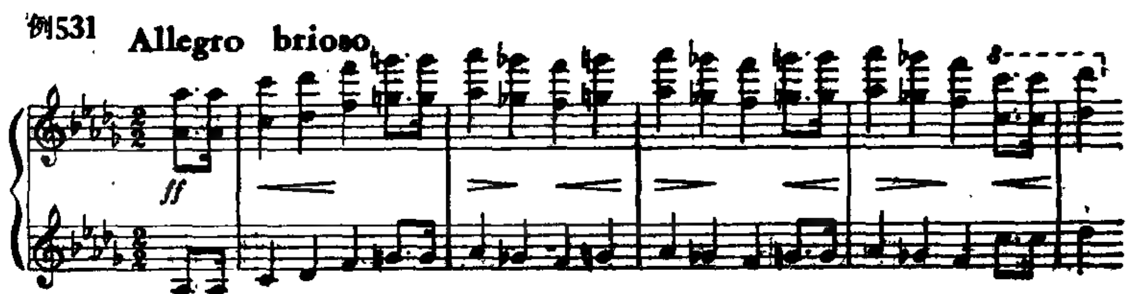
第一钢琴协奏曲

（♭D大调　作品第10号）

普罗科菲耶夫的早期创作，特别倾心于钢琴和戏剧音乐；从青年时代开始，钢琴就成为他最喜爱的一件乐器。在他的创作遗产中，钢琴作品占有很大的比重，单是协奏曲就有五首。他的《第一钢琴协奏曲》和《第二钢琴协奏曲》在革命前写成，《第三钢琴协奏曲》绝大部分在国内写出，但最后完稿时作者已旅居国外。最后两首协奏曲反映了作者站在创作的十字路口的复杂境况。《第一钢琴协奏曲》把普罗科菲耶夫引上作曲家和钢琴家的宽阔大道，而《第二钢琴协奏曲》和《第三钢琴协奏曲》则使他获得了世界性的声誉。至于《第五钢琴协奏曲》，苏联钢琴家李赫特的解释演奏是很有名的；就是专为左手演奏而写的《第四钢琴协奏曲》，反应相当有限，作者本人也从来没有演奏过它。

《第一钢琴协奏曲》在1911—1912年间在彼得堡写成，1912年8月在莫斯科首次演出。普罗科菲耶夫创作这首协奏曲的主导思想之一，无疑是由于奋激的热情和论辩的趋向，即在于创用一种全新而独特的钢琴语言。这首协奏曲采用自由的单乐章乐诗形式，乐曲开始时一个有力的乐句，它的音响就很有挑衅意味，大胆而果敢。它象作
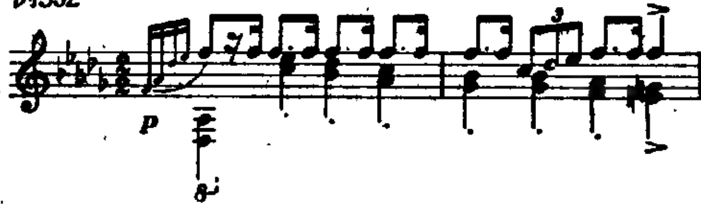
例531



品提出的论题一般，在整首协奏曲中出现三次，作者自己说过，这个引子主题的三次进行，也就是支撑整个作品的“三根台柱”。换句话说，这首协奏曲的引子、当中的核心和结尾都由同一个主题组成，它在乐曲中起的就是这样一种框架的作用：
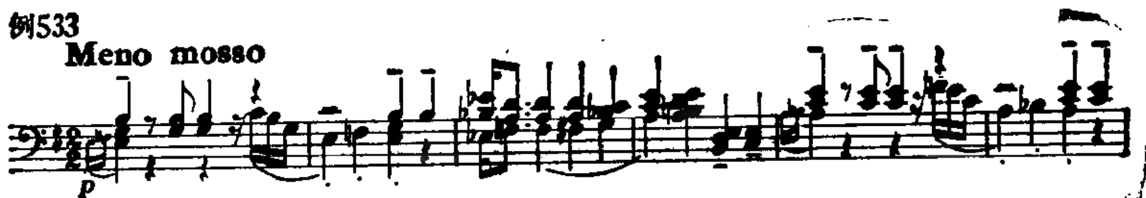
然而，即使在这单乐章的范围之内，作者却善于在其中构筑出虽然有些隐蔽但不难辨认得出的四个连续的段落：第一段象呈示部，第二段是慢速度的行板穿插，第三段是一种诙谐曲，相当于发展部，最后一段则可以看作再现部。紧接在引子主题之后是独奏钢琴的华彩乐段(Poco più mosso)，它象练习曲一般，似乎给人一种不关痛痒的感觉，作者所偏爱的尖刺的半断奏手法，使这里的音响，特别在高音区中，显得有点呆板。经过这华彩乐段的一番酝酿和准备，乐曲的第一主题随后呈现了——这是一支乐观和欢愉的旋律，带有普罗科菲耶夫早期创作所特有的那种明快的舞蹈性，它先由钢琴奏出，但后来乐队时而接奏下去，时而又把它打断：

例532



这段音乐中的急速不断的三连音进行，同意大利民间舞曲——塔兰台拉舞曲颇为近似，虽然这里并没有采用塔兰台拉舞曲所特有的节拍(6/8或3/8)；此外，还有一系列类似民间乐器演奏的手法，例如左手断续的三度音伴奏，也加深了民间音乐特点的印象。然而，钢琴声部也充分反映出作者典型的钢琴技巧，包括锤击式奏法 (martellato)、声部的平行进行、快速的同音反复以及使用高音区的啸叫音响等。在这一主题的陈述过程中，钢琴和乐队的呼应强调出技巧性竞奏的因素。当这一主题的发展进入高潮时，调性出现急剧转折(转入 e 小调)，听众的注意力给转移到随着出现的第二主题上来——这主题开始时由乐队奏出，音响哀悼且兼有幻想性意味，钢琴的阴暗色泽又使它增添一种神秘的神情：

例533



钢琴声部以大跳越、重音、滑奏和敲击形成的神经质的激越情绪，同一种奇特的戏谑舞蹈更为相近。乐曲的这第一个段落以引子主题的重现作为结束，然后有五小节的休止，人们在紧张地期待着。于是，加上弱音器的弦乐器奏出一支似乎又粘又涩的"东方式"温柔的抒情曲调——这是行板插段的开始，位于 #g 小调上：

例534



作者在这里标以"极柔和"(dolcissimo)的记号，强调说明这里力图表达的是一种亲切的抒情诗和情绪饱满的绿洲，尽管它为时不长，但十分重要，给人一种非常清新的感觉。这里基本主题的发展，饰有钢琴的精致色彩(音阶式乐句的复合音响和踏板的"呼吸")。乐曲的诙谐性段落也很出色，这里的钢琴声部保有"托卡塔曲"的特征，可以感到一种青春的豪勇因素，如同我们在米亚斯科夫斯基的作品中所能看到的那种诗意地逞勇的手法一般。当然，在这首协奏曲中这种因素无论如何并不代表作者的艺术构思的真正实质，并不是作品的目的本身。

这首协奏曲的最后一段，从小号用光辉明朗的音响奏出的乐曲第一主题开始 (Pochissimo meno mosso)，然后转入钢琴的一大段华彩乐段。这些基本主题在这里的再现并非简单地重复"呈示部"的音乐素材，而是有着一些变化和减缩。例如，随后乐曲第二主题的出现就很有特色：这时乐队低声部以第二主题的阴暗的舞蹈性旋律(#c 小调)作为背景，它把钢琴在高音区的极其热情的陈述衬托得更加明朗而富有诗意。最后，整个作品以引子主题的再现作为结束，在这尾声中它已经失去原来的挑衅意味，表达出一种胜利的欢乐。

第二钢琴协奏曲
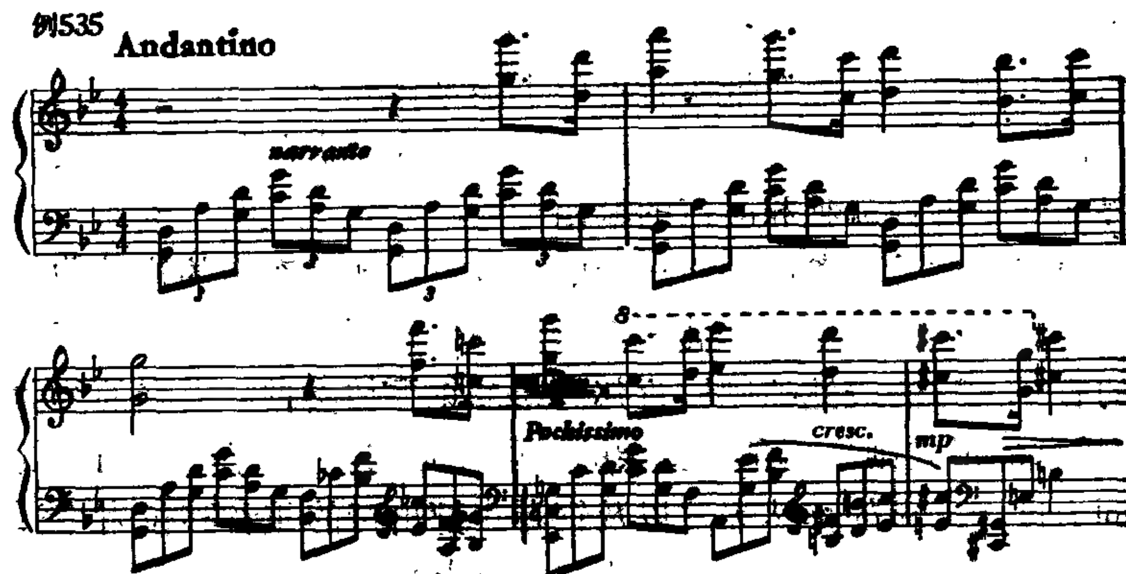
（g 小调　作品第 16 号）

《第二钢琴协奏曲》于 1912—1913 年间写成，1913 年 8 月，在近彼得堡的巴甫洛夫斯克首次演出，钢琴声部由作者亲自弹奏。
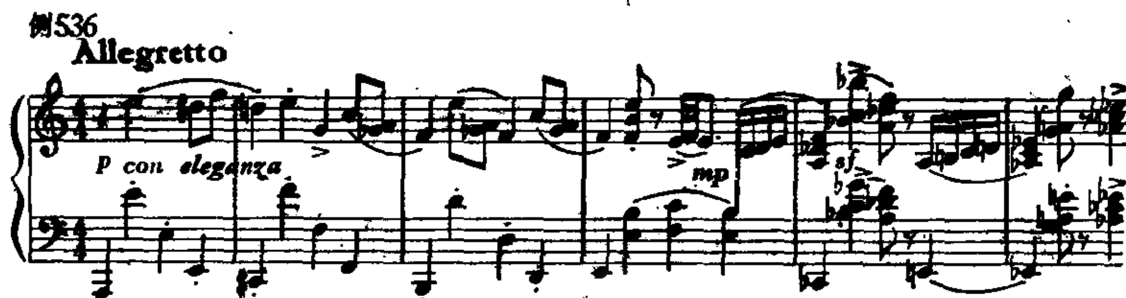
普罗科菲耶夫在艺术上进行创新的努力，已经在他的《第一钢琴协奏曲》中大胆地宣布出来，但是在《第二钢琴协奏曲》中表现得更加坚决，体现得更加完美。在这后一首作品中，一方面揭示出作者多才多艺的抒情本领，反映出浪漫主义的崇高和狂热等特点；另一方面，又有一些神经质的表现主义因素，显得有点“粗野”。这首作品的内容和表现手法比较复杂，它的音乐形象存在着尖锐的矛盾，初演后终于酿成一场激烈的争论。作者在比较他的两首协奏曲时曾经这样说道：“我认为一般的协奏曲，除了最完美或最不成功者外，大致可以分成两种类型：在第一类协奏曲中，作者成功地使独奏声部同乐队和谐地结合在一起，但是独奏声部却未能使演奏者感到多大兴味（例如里姆斯基-柯萨科夫的协奏曲）；在另一类协奏曲中，独奏声部写得极好，但是乐队却只象是一件附属品（例如肖邦的协奏曲）。我的《第一钢琴协奏曲》接近于第一种类型，而《第二钢琴协奏曲》则近似后者。”

《第二钢琴协奏曲》采用协奏曲体裁惯用的多乐章套曲形式，其形象之宏伟、钢琴技巧性手法之丰富，都是这首作品的特点所在。这里是热情澎湃的海洋，它那狂暴的浪潮几乎压倒一切，这时只留下对过去的平静故事的回忆（第一乐章的第一主题）和从未消灭的爱情、温抚、魅力和诗意（终曲中的摇篮曲主题）。在战争前夕和革命前一个俄罗斯艺术界知识分子的精神危机，无疑在这首协奏曲中得到了敏锐的反映。与此同时，这首协奏曲的抒情主题和一系列表现手法，较之《第一钢琴协奏曲》更富于民族特点。但是，俄罗斯古典作曲家的这些传统（鲍罗丁、首先是里姆斯基-柯萨科夫）不但同西欧都市主义和表现主义的一些因素并存在这首作品之中，而且也相互对置。开启这首协奏曲第一乐章的是一支叙述性的浪漫主义神话般的主题，

它那歌曲性旋律在均匀摆动的摇篮曲节奏背景上，音响象史诗一般严格而宏伟；这是一种严峻的形象，但回忆的内容又缓和了它的这一色调：



值得注意的是：这旋律进行中的渐强和强奏使音响显得特别严峻，但另一方面，它转入其它调性时又是那么自然，仿佛同时又把这种严峻的特点消溶掉似的；还有，附点节奏时常伴有的力度也没有减弱这一主题的歌唱性。乐章的第二主题具有奇幻的舞蹈性，象玩偶那样轻盈、优美，这形象所具有的场面效果异常突出；其中尖刺般的断奏、强音、“拍溅”和跳跃，都强调出一种矫揉造作和故作规矩的神态。这主题好象按变奏方式发展，但自此之后从未再出现。
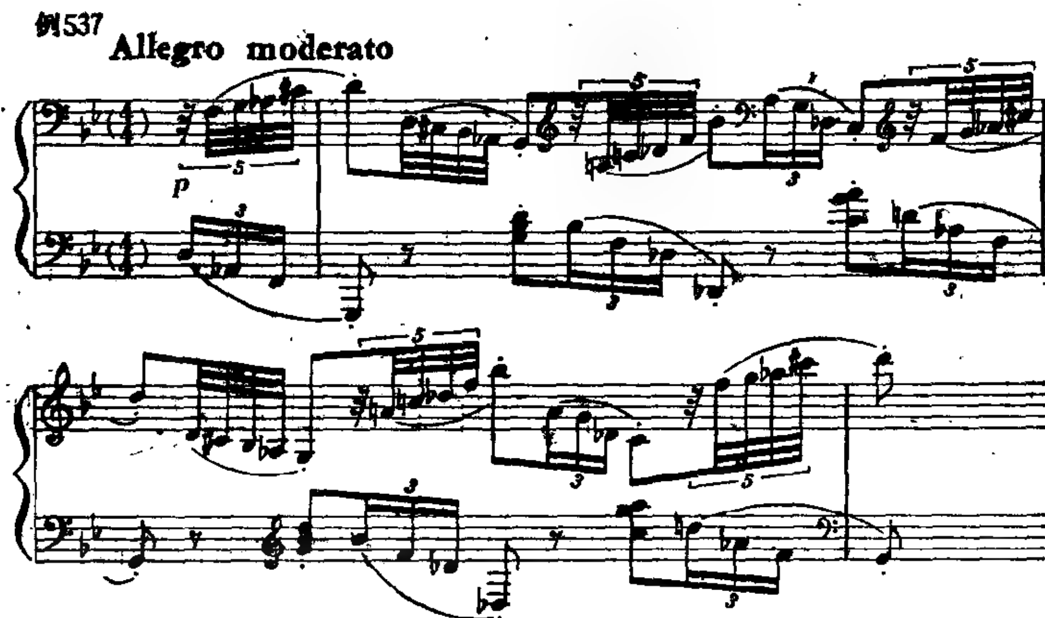


乐章的发展部象是一幅浪漫主义式宏伟的戏剧性壁画，作者所掌握的钢琴演奏的威力都在这里揭示无遗，这里基本上利用乐章的第一主题和连接段的部分素材，戏剧性地加以改造，但是，这段发展部

更多的却是依靠典型的浪漫主义新素材，即源自弗兰克的崇高激情和肖邦的悲剧性抗议的悲壮感情的那些新素材。后来钢琴的华彩乐段形成了最紧张的进逼并引入乐章的高潮：这时，乐队发挥出它的巨大威力，海洋的自然力吞噬了一切……而在压缩的再现部的开头、当叙述性的第一主题在带弱音器的小提琴伴奏之上从远处重又传来时，好象又从那可怖的幻境、猛烈的暴风雨和致命的复舟中回到现实世界——平静但孤独和凄凉的家园一般。

第二乐章是脱离凝神的思绪的一首不停顿地奔驰的诙谐曲，钢琴声部在乐队狂暴的舞蹈背景上，倾泻着毫无节制的欢乐音流。这里的音乐素材的表达原则同肖邦《第二钢琴协奏曲》著名的终曲相似，乐章的形式则采用稍为复杂的三段体形式。乐队中故意简化的节奏同力度上明显的猝然爆发以及钢琴声部出奇的重音移位相交织。独奏声部开始时因有练习曲意味好象有点枯燥，但这个印象后来全都消失了；钢琴的音响，特别是在高音区，变成十分清澈，充满着青年人奋激的热情。这里的清新和奋激同第一乐章心理的紧张度形成了很好的对比。

第三乐章是一首间奏曲，它的音乐阴暗、特别有幻想意味，时而且是凶兆的：
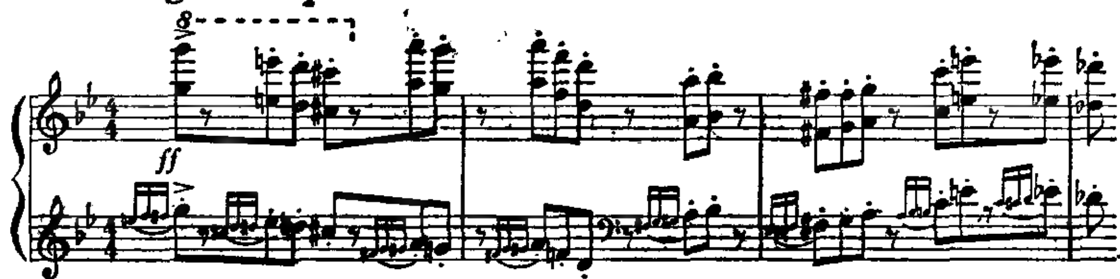


这里转向了中世纪的形象，可能接近于西班牙画家戈雅(F. Go-

ya, 1746—1828)和法国画家卡洛(J. Callot, 1592—1635)笔下的那些可怖的形象。苏联著名钢琴家李赫特把这首间奏曲同吞食自己的产儿的凶龙形象相联系，这并不是偶然的。这一乐章的音乐情绪饱满，它的音调酷似中世纪那一支同死亡有关的歌调——《愤怒的日子》(Dies irae)；许多段落的威势和严峻程度，不由得使人想到作者的《亚历山大·涅夫斯基》大合唱中的十字军骑士和他的歌剧《火光天使》中的宗教裁判者的形象，乐曲的配器有时也接近于他的《斯基夫组曲》严峻的音响效果。此外，也不难看出这一乐章与巴托克的《第二钢琴协奏曲》中一些同中世纪的古怪形象有关的段落，还是有着一定的历史联系的。
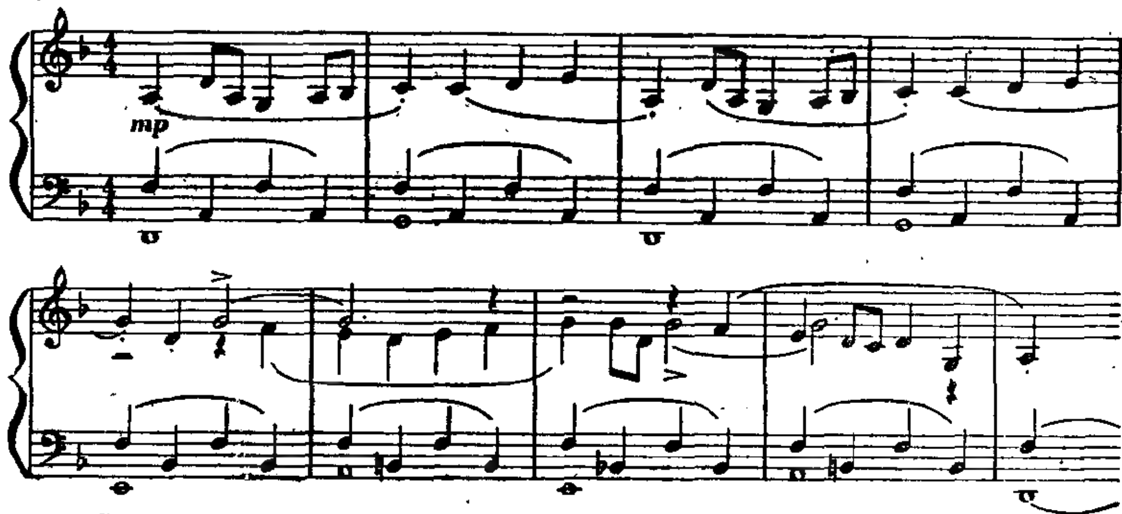
在最后乐章中，形象的尖锐对比特别明显。乐章的第一主题表现出原先拥有的那种"粗野"的自然力和蛮勇：

例538



同这一主题构成对比的是乐章中段的摇篮曲式主题，它纯朴、宏伟，在宽广的咏唱中显得十分平和：

例539



这一主题素材进行着丰富而富有表情的变奏，它的变奏发展一时曾为突然闯入的一个戏谑而粗鲁的主题所打断，但不多久摇篮曲那迷人的音乐重又出现了，它同与第一乐章华彩乐段相近的浪漫主义式狂暴的钢琴经过句结合在一起，这就使整个协奏曲在使用很不相同的素材的条件下又巩固了完整和统一的关系。最后，用以结束这首终曲的尾声，满是不平顺和粗野的进行。在这里，终曲第一主题同中段出现的戏谑性主题相互冲突着；罕见地凛冽的音调、音程、和弦、尖锐的节奏变换、跳跃以及音色的种种效果——所有这些无不造成恶作剧和存心戏弄的印象，非常富有效果。

普罗科菲耶夫的《第二钢琴协奏曲》的创作，也象他的《第一钢琴协奏曲》那样，应用了很多创造性的手法，这首协奏曲是作者创作道路上的重要路标之一。

第三钢琴协奏曲
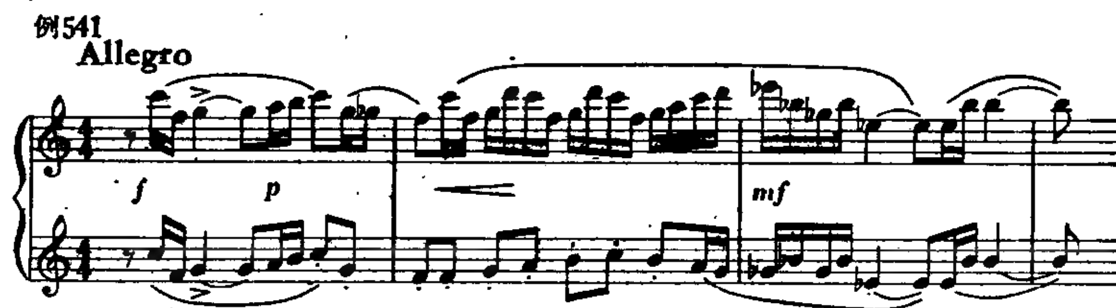
（C 大调　作品第 26 号）

同前两首协奏曲相比较，《第三钢琴协奏曲》更成熟、更严谨、更深刻，情调也更明朗、更欢愉。这里的独奏声部同乐队之间的关系保持均衡；强力同静观、抒情诗同史诗、歌唱性同托卡塔式的结合也更灵活而巧妙。这里虽然没有直接引用民间创作的素材，但作品主题的结构、音型的装饰，以及往往同古老的民歌调式保有联系的和声，都说明了它具有真正的俄罗斯民间音乐的特点。
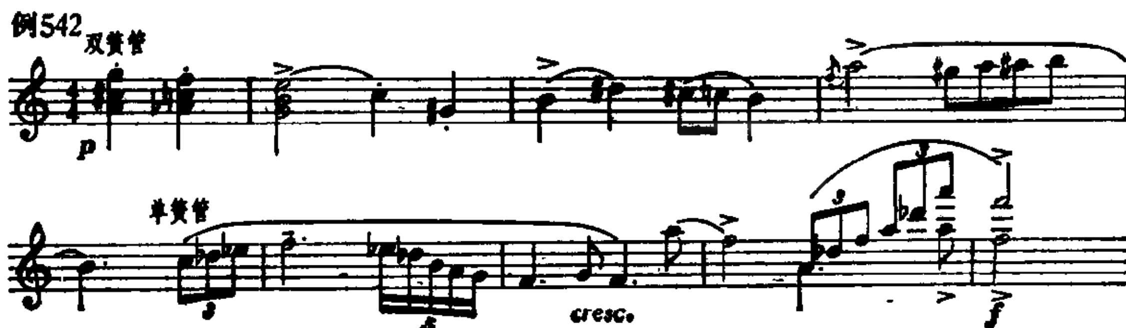
《第三钢琴协奏曲》一开始，就反映出明朗、乐观和盎然生趣的主导情绪。单簧管温柔的独奏，很象一种牧笛的曲调，这是第一乐章的引子，又是作品的“卷首铭”：



这支悠缓旋律的宽广咏唱和它所使用的民间古老调式，都是纯俄罗斯式的。接下是弦乐器的急速"奔驰"的乐句，并从中滋生出充满毅力和热情、好象冲向自由的第一主题，由独奏钢琴用两个声部的进行来表达，其中清晰的节奏和有力的重音，强调出主题的齐奏性质：



不难看出，这一主题是从引子开始处的核心动机孕育出来的，但二者的特点却不一样，这里已经不是那种悠缓的旋律，而是清晰的节奏在起主导作用——这是普罗科菲耶夫作品中在迥然有别的两个主题之间保持着这样有机的联系的一个范例。音乐的进行傲然而欢愉，钢琴乐句的急流和它同乐队之间的紧张呼应，使音乐具有一种节庆的特点。接踵而至的是抒情的第二主题，它把听者引入新的气氛之中——这是一种半怪诞的奇幻主题，在普罗科菲耶夫的作品中我们时常可以遇到它，例如《第一钢琴协奏曲》第一乐章的第二主题、《第一小提琴协奏曲》第一乐章的第二主题(Andantino)、许多《瞬间音乐》和典雅的舞曲旋律，以至于《第七交响曲》第一乐章的结尾段主题等是；在这首协奏曲的第二乐章中，也有类似的主题(变奏曲主题)，而且它的出源很容易令人想到莫索尔斯基的《图画展览会》中的《侏

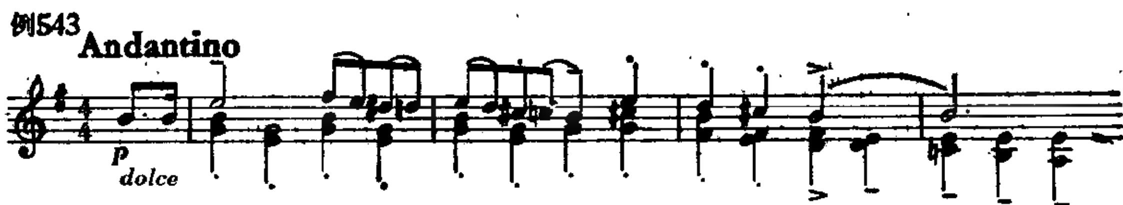


儒》。这是因为它的旋律进行曲折、零碎，节奏非常机械，和声与配器又紧张、尖锐，这支平静和歌唱性的俄罗斯主题才使人产生对古老神话中那些幻想性怪物形象的联想(见例 542)。

乐章的发展部很短，而且严格地说，也只是象征性的，因为其中并不发展乐章的第一或第二主题。只是歌唱性的引子主题起主导作用，它在这里音响比前更加嘹亮、生机勃勃，散发着自然音风格所特有的芳香，可以比作抒情和诗意的绿洲。钢琴宽广而有点忧郁的咏唱，它那民歌风的音调，装饰性衬腔的色泽，在在现出俄罗斯音乐的民间色彩，它同沸腾的力度和技巧性快速乐句的对置，象是对俄罗斯的大地、茂密的森林和宽阔的草原的赞颂。乐章的再现部变化明显，特别是第二主题中那些怪异的因素有着很大的发挥：它的节奏更不平顺，音响也更加尖锐，色调显得更加呆板而暗淡。最后一段尾声，重又卷入那旋风般漫无节制的进行之中，然后猝然中断以结束这一乐章。

第二乐章由主题及其五次变奏和一段相当扩展的尾声组成。乐章的基本主题先由乐队奏出，充满一种温柔的笑意。它那素朴如歌的旋律和典雅的节奏，迹近于作者青年时代创作的一些舞曲，例如他早期的 g 小调《加伏特舞曲》和四十年代创作的舞剧《灰姑娘》中的一些舞曲：

例543
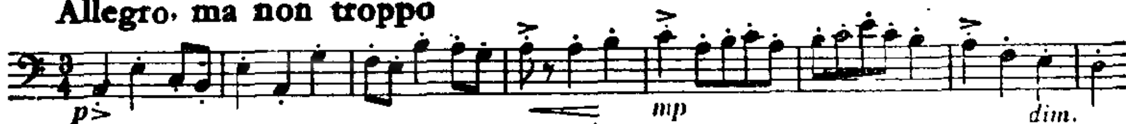


随后的五段变奏以自由处理这一基本主题核心为基础；作者往往把主题分割为若干个音调单位，给主题以种种装饰，甚至把它的原型变得几乎不可复识，即：时而使它变得机械而怪诞，时而饰以印象主义式精致的音响色彩或巧妙的音型，但是由于主题的富于特性的终止式几乎始终不变，从而使这些变奏又得以保持主题素材的统一。在这五次变奏中，只有第一次变奏保持主题原来的旋律型，同时钢琴则用一些典雅的花纹为之装饰。第二次变奏则有很大变化，钢琴的狂

暴乐句同演奏主题的小号的尖锐音色相结合，带有明显的滑稽和怪诞的印记，很容易使人想到《第一小提琴协奏曲》中类似的那些段落。第三次变奏象是技艺高超的间奏曲，或节奏复杂的练习曲，在这里主题由乐队奏出，但钢琴声部的乐句难度很高。第四次变奏是一种若有所思和奇幻迷人的诉述，好象大自然和人们全都慢慢地沉入梦乡一般——乐队带弱音器的音色和酸涩的和声，都是同这一构思相适应的。这一变奏以标有"freddo"（冷漠）记号的缓慢三度下行乐句作为结束，效果如同从神妙的《卡舍王国》吹来的一阵凉风。最后一段变奏是相当机械的漫画化进行曲，这段音乐叫做变奏，其实十分牵强，因为它同主题没有直接的联系。这音乐素材后来发展成为一首粗俗的舞曲，很象斯特拉文斯基的舞剧《彼特鲁什卡》中的马车夫舞曲。最后，在乐章的结尾，基本主题又以原先的形貌重现——这时，主题由乐队奏出，钢琴则以一些轻快、典雅和舞蹈性的和弦装饰与之相伴。

象第一乐章那样，最后乐章又是那种无尽的毅力和无法遏制的快速进行占优势，音乐具有沸腾的舞蹈性效果，很象鲍罗丁和格拉祖诺夫的节日欢腾的终曲。这里的力度和毅力首先由清楚地强调出的舞蹈节奏来体现，钢琴和乐队在急速的进行中相交替，技巧性的光辉转化为豪勇的情绪——飞也似的短乐句的啸叫和象踏步一般沉重的和弦。这就是民间节日狂欢的形象。乐章的基本主题无论在其调式结构、力度色彩或典型的俄罗斯音调等方面，都接近于第一乐章的引子和第一主题，但是在这里，旋律的威力在很大程度上却服从于大力强调的舞蹈节奏：
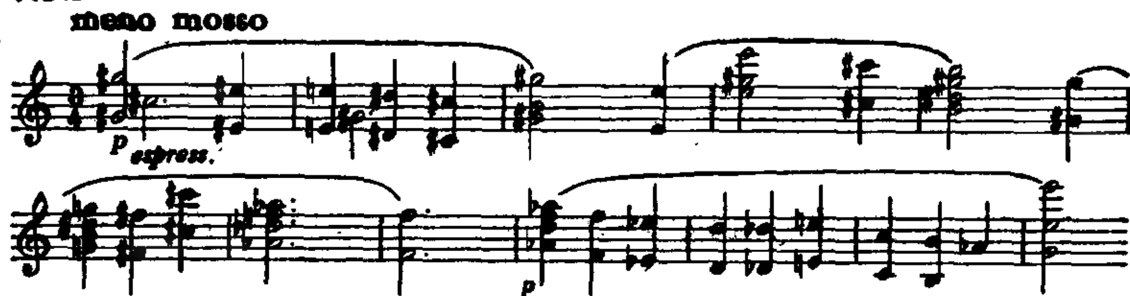
例544



这基本主题通过调性的突然转换、结构的繁化（如使用倚音、跳跃进行和滑音效果）和力度的激增而充分发展。乐章中段是一种自由自在的咏唱，它的主题热情、柔婉动人，宽广的音程和主题内部鲜

明的移调设计，又大大地增强了它的表现力。这是陶醉于生活欢乐的表现，是对美好未来的自信和赞颂。这个主题从它的旋律之宽广和发展的力度上看，是作者后期创作的许多抒情主题的先声，是他的舞剧《宝石花》中女主人公的生机勃勃的主题或《第五交响曲》和《第七交响曲》的乐观主题的发端。

例545



可是，这抒情音调的流转，突然被插入的戏谑而童稚的主题所打断，这是一段幽默的"瞬间音乐"式的小穿插，好象童话中有点古怪的角色挤眉弄眼、一瘸一拐地慢慢走上台来。不过，这种幻象很快地又消失了，抒情主题的重现显得更加兴高采烈，它的进行更为宽广，钢琴的大量花饰还把它装点得更加华美。后来，这支"幸福之歌"又让位给乐章基本主题象勇士舞蹈般的矫健进行，音乐格外辉煌有力。清晰但不规则的节奏、音响刺耳的平行二度进行的乐句、各种不同的和弦堆积以及极端的技巧性炫耀，在这里比比皆是。但是，在乐曲的结尾，所有这些音响方面的"异端"好象由于最后确立了基本的调性而消失得无影无踪。

《第三钢琴协奏曲》在1921年底在芝加哥首次演出后，很快地便在世界各地受到普遍的欢迎，成为许多著名钢琴家的上演曲目。

附录

交响音乐的体裁和形式

音乐，象其他姊妹艺术一样，也是属于社会意识的范畴；音乐直接作用于广大听众的思想感情，积极影响人们的社会生活。但是，各种艺术反映生活的方式各不相同。画家用木炭、油彩；雕塑家用大理石、钢铁；而音乐家用以表达意念和感情的媒介则是乐音。音乐是一种时间的艺术，是一系列乐音不停顿流动的形式。因此，音乐特别需要有它自己的一套组织乐音的形式，即音乐发展的逻辑：音乐通过主题或动机的重复、变化和发展，组成了互不相同的各种形式，并根据它所反映的内容的需要，形成了各种不同的体裁；循着音乐的结构和布局，听者更便于看清音乐怎样开始、怎样进入高潮和怎样结束。换句话说，借助音乐“起、承、转、合”的进程的指引，听者更容易掌握作曲者的构思和加深对音乐作品的感受和理解。

交响音乐会上演奏的器乐作品，包括交响曲、交响诗、协奏曲、组曲和序曲等，都是最常见的交响音乐体裁，下面我们将简略地逐一加以说明。

序　　曲

序曲是最古老的器乐体裁之一，它对其它一些器乐体裁的发展，特别是交响曲和交响诗，起着很重要的作用。顾名思义，序曲可以比作一部作品的序言或绪论，它在音乐中最初是指歌剧、清唱剧、大合唱、舞剧或其它戏剧作品演出之前的一段前奏式的器乐曲，即主要是一种闹场性质的音乐。但是，这种早期的闹场音乐非常简单，实际上只是几声响亮的号声而已，相当于现今剧场演出之前的三遍铃声。最

古老的民间市集戏台或木偶戏演出就是这样，甚至到十七世纪初，在意大利歌剧中，象蒙特威尔第(Monteverdi, 1567—1643)的歌剧作品，有时也还是这样。

十七世纪末，开始出现两种不同范型的戏剧前奏——法国序曲和意大利序曲。所谓法国序曲，是法国民族歌剧的奠基者吕里(Lully, 1632—1687)所创立的。这种序曲从一段宏伟、壮严、缓慢，而且往往是进行曲式的引子开始，当中接上快速、活跃的一段音乐，多半用复调的风格写成，最后重复开头那段慢速度的音乐，或用慢速度的小步舞曲作为结束。法国的这种歌剧序曲具有"慢——快——慢"的结构。意大利序曲则相反，它也可以分成明显的三段，但是它的开头一段速度疾快、活跃而有力，当中则插入一段缓慢如歌的旋律，最后又是快速度的舞曲性段落，而且时常运用意大利民间的塔兰台拉舞曲或基格舞曲的节奏。这样，意大利序曲构成的是"快——慢——快"的结构。这种意大利的歌剧序曲主要是由意大利作曲家阿·斯卡拉蒂(A. Scarlatti, 1660—1725)创立的，这种序曲可以说就是在一个世纪之后出现的多乐章交响曲的雏型。由于当时的法国歌剧主要用于波旁王朝的节日庆典，而意大利歌剧却拥有更广大的观众，因此很自然地，意大利歌剧序曲在风格和内容方面都不如法国序曲那般"雍容高贵"。不过，十七至十八世纪的这两种歌剧序曲，同歌剧本身的内容和情绪并没有深刻的联系。因为当时轻浮的观众在角色出台之前，总是忙于应酬他们的朋友，剧场秩序安静不下来，而作曲家也知道观众从不注意序曲的演奏，因此也不想在这方面多花功夫。这样一来，一首歌剧序曲多次被用于不同的歌剧，已经司空见惯，无论是作者或是听众，谁也不在意。

序曲作为一种艺术形式，成为戏剧中的重要组成部分，始于十八世纪下半叶。那时，德国歌剧作曲家格鲁克在进行歌剧改革时，曾为序曲定出一条划时代的准则——他在自己的歌剧《阿尔刻提斯》的绪言中写道："我认为，序曲应该暗示出作品的主旨，为观众即将观赏的戏剧先在情绪上做好准备"，格鲁克的歌剧《伊菲革涅亚在奥利斯》序曲，就是当时这种歌剧序曲的优秀范例之一。由格鲁克始创的这种

古曲歌剧序曲，直到十八世纪末才最后定型，基本上采用奏鸣曲形式的结构，莫扎特的歌剧序曲多半属于这一类。

所谓奏鸣曲形式，是古典音乐作品的一种基本曲式，无论是奏鸣曲、交响曲、协奏曲和重奏曲中的重要乐章，或者是交响诗和大多数歌剧序曲和音乐会序曲，都得用到它。但是更确切地说，奏鸣曲形式首先是一种戏剧性的乐曲形式，它以两种不同乐思（主题）或形象的对置和冲突为基础，便于非常强烈而紧张地展示各种戏剧性的事件或场面。我们知道，大多数戏剧总是先介绍人物和故事背景，然后展示矛盾冲突，并通过最紧张的转折时刻（高潮），最后得到解决；一般的戏剧发展虽然多样而复杂，但它基本上不逸出上述这三个进程。奏鸣曲形式同这样的戏剧结构最为相似。奏鸣曲形式也有三个大段落，即呈示部、发展部和再现部，它不同于一般的三段体形式（ABA形式），主要在于它的发展部不仅限于同前后两段形成对比，而是戏剧性地发展呈示部中的那些素材，因此整个发展部如同戏剧中的第二幕那样，或者是同样的人物在不同的场面中出现，或者是在同样的场面中出现不同的人物。作曲家用奏鸣曲形式构成的戏剧性范式，就是这样同剧作家笔下的三幕戏剧相一致的。

下面我们剖析奏鸣曲形式中的这三大段落。

奏鸣曲形式的第一个大段落——呈示部，常常可以比作戏剧的第一幕。在呈示部中，作曲者展示他的乐思，就象剧作者让他的人物一一出场似的：他确立一个基本调性，同时用以陈述乐曲的第一主题，在这基本调性已经确立、基本主题也已经能给听者留下印象之后，作者便用新的、但同基本调性关系相近的第二个调性来呈示乐曲的第二个主题。呈示部的这两个主题是对比性的，一般第一主题总是比较雄壮有力，即时常被称为“阳性”的，而第二主题则比较欢愉和抒情，即所谓“阴性”的。然而这二者的明显区别首先却在调性方面：如果第一主题是大调，第二主题往往转入它的属调（上方五度）；如果原调是小调，新调往往转到它的关系大调。呈示部两个主题之间的调性转换，往往还有一段过渡，即通过穿插在两个主题之间的连接段来实现。因此，这种调性的变换比较自然、平顺和不明显；但是尽管如

此，在呈示部中，移调始终是戏剧性的最主要因素。当然，这里所说的只是一种古典的范式，浪漫乐派作曲家运用奏鸣曲形式就要自由得多。呈示部往往用一段小尾声——结尾段作为结束。

发展部是奏鸣曲形式的核心，或者说戏剧发展进程中的关键时刻，它的篇幅可长可短，作者可以在这里引入新的主题，也可以局限于运用呈示部中的素材，发展其中的这个或者那个主题。如果说作曲者在呈示部中悉心把他所构筑的素材搬上舞台，使其中的主题旋律与和声融洽地结合在一起的话，那么，在发展部中作者则自由地处理这些素材，用尽一切可能的技巧手段、根据需要去发展它。一般说来，不协和音和移调，容易使音乐增添一种紧张度和动势，主题分割成越小的单位，音乐的情绪也越加激越。因此，在发展部中往往看不到象呈示部中那般平衡的主题旋律，这发展部变成了从主题中分裂出来的短小动机（少数几个音、一小节或者两小节）任意驰骋的宽阔天地，但见它或者移上移下模进反复，或者把原型倒转，或者放宽其节奏型，或者加以压缩，或者改换调式，或者变化音响色彩——有时几乎变得不可复识。在调性布局方面，这发展部往往从第二主题的调性出发，离开乐曲的基调越来越远，然后逐步回归。由于发展部具有上述诸特点，听者很容易辨认出它，很容易把它同后面的再现部区分开来。

奏鸣曲形式的发展部两侧因各有一段呈示部或再现部而保持了曲式的戏剧性平衡。再现部主要重复呈示部的素材，但从来并非一成不变，它同呈示部的区别首先在于：这里两个主题都保持在同一个主调上，它的第二主题并不变换调性。有时候在再现部之后还用一段尾声以结束全曲，这尾声多半由原有的主题构成，但有时也可以引用新的音乐素材，例如，贝多芬的《埃格蒙特》序曲就是用新出现的胜利进行曲作为结束的。还有，在呈示部前有时也可以添上一段引子。

奏鸣曲形式可以用图例表明(见下页图表)。

现在我们回过头来继续叙述歌剧序曲在下一阶段的发展。

歌剧序曲要同歌剧本身保持有机的联系，再简便不过的方法，就是直接摘用歌剧中同剧情发展关系最密切的片段或者最能体现歌剧

奏鸣曲形式（标准范式）				
引 子	呈 示 部	发 展 部	再 现 部	尾声
(慢速度)	第一主题 第二主题 连接段 结尾段	发展旋律的手法: 对位，分割，模进，反复，扩充，压缩，倒转等	第一主题 第二主题 连接段 结尾段	
	从主调转入关系调(呈示部本身常作反复)	和声与调性充分变化，然后转回主调	两个主题都保持在主调上	

主角的性格的旋律(如咏叹调等)作为主题。莫扎特的歌剧《唐-璜》序曲和格林卡的歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》序曲，都是这一方面的范例。但有的序曲同歌剧本身并没有主题上的联系，例如莫扎特的歌剧《费加罗的婚姻》序曲和罗西尼的歌剧《塞维尔的理发师》序曲等是。

贝多芬的序曲在音乐史上具有非常重要的意义，他在序曲这种规模不大的体裁中，用朴实简洁和高度概括的音乐形象，表达出深刻的思想内容；他的戏剧序曲已经远远超过一般的"绪言"作用，而变成了整部戏剧作品的中心内容的集中体现。

然而，贝多芬的才华毕竟还是集中反映在交响曲方面，序曲的发展终于落到他的年轻的同时代人、德国浪漫主义歌剧之父——威柏身上。威柏的歌剧序曲无论是音乐主题，或者是情绪色彩，都同歌剧本身密切相关，成为一种精致的音画，把听者引入歌剧的情绪氛围之中。威柏的歌剧《自由射手》、《奥布朗》和《优兰蒂》序曲，都是这类作品中的杰作。

十九世纪上半叶是浪漫主义歌剧序曲的黄金时代，随后，序曲的影响便明显消退了。这方面有两个原因：第一，十九世纪下半叶有些作曲家，例如瓦格纳，认为歌剧本身已经足以说明戏剧故事的情节，序曲无须再涉及故事的内容，因此，许多作曲家倾向于压缩序曲的规模，宁愿改用前奏曲这种比较简短的体裁，只限于在幕前酝酿一种情绪；第二，当时抒情剧院的新观众，一般都是真心来看演出

的，而且也有一定的欣赏能力，因此也没有必要用很响的音乐去延迟开幕的时刻。结果是：象十九世纪末意大利作曲家普契尼的歌剧《波希米亚人》，几乎只有几个小节的引子，便立即转入歌剧的第一幕。

除了歌剧序曲之外，十九世纪许多作曲家还热中于创作一种并非起“序言”作用的新型序曲，这种序曲并不从属于任何戏剧作品，但它往往带有标题，同一定的诗意内容，如古典文学或民间创作的形象和情节，以及民间生活的画面有联系。这种独立的标题性序曲叫做音乐会序曲，它的创始者是德国作曲家门德尔松，第一首专为音乐会演奏而写的这种序曲，便是他的《仲夏夜之梦》序曲。标题性音乐会序曲的数量很多，如门德尔松的《芬格尔的岩穴》序曲、格林卡的《西班牙序曲》、柴科夫斯基的《一八一二年》庄严序曲和《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲等是，这类序曲有的实际上是标题性交响曲或交响诗的一个变种。

组　曲

组曲也是最古老的音乐体裁之一，起源于东方许多民族所拥有的声乐与器乐相混合的大型套曲至玛科姆和木卡姆等。在西欧，最早的组曲在十五至十七世纪出现在诗琴音乐中，它完全是一种舞蹈套曲，主要用于家庭娱乐演奏。这种套曲起先只是两首舞曲的连续演奏——前者流畅、缓慢，二拍子，如庄严的帕凡舞曲（Pavane），后者快速，三拍子，如意大利的加利亚尔达舞曲（gagliarda）或萨尔塔列罗舞曲（saltarello）等。后来，这种套曲中的乐曲增加到四至六首。象这样由数目不等、性质各异的舞曲连续组成，并用同一的调性统一起来的套曲，在当时有着各不相同的名称：如组曲（suite）、连曲（ordre）、帕梯塔（Partita）、芭蕾舞场面（Baletto）和室内奏鸣曲（sonata da cámera）等，其中的舞曲都已失去伴舞的实用意义。

组曲的形成虽然可以溯源到十五世纪，但是我们今天所说的组曲，主要是指在十七至十八世纪出现的巴罗克舞蹈组曲：它由四首基本的舞曲组成，这些舞曲的旋律进行、速度、节拍和节奏各不相同，但保持同一的调性，排列的次序也固定不变。这种组曲通常从阿列曼

德舞曲(allemande)开始。这是一种德国舞曲，二拍子或四拍子，中等速度，步调从容、宏伟。随后是两首三拍子的舞曲，先是库兰特舞曲(courante)——一种法国舞曲，比较活跃，速度也比前稍快，它同前一首舞曲总是相继出现的。另一首三拍子的舞曲是萨拉班德舞曲(sarabande)，这是一种古老的西班牙摩尔人舞曲，步态稳重庄严，但有点刻板，有时带点伤感甚至悲剧性色彩。在整套组曲中，它是速度最慢的一首。最后，组曲总是用基格舞曲(gigue)作为结束，这种舞曲源出于古代的英国舞曲，是一种复合拍子的农村舞曲，常用三连音或附点节奏型，情调粗犷、活跃，在欧洲许多国家中都很盛行。不难看到，上述这四首舞曲，除第三首外，速度都是逐渐地加快起来的；除了这些基本的舞曲之外，在这类组曲中有时还穿插进当时生活中常见的一些舞曲，例如广泛流行的小步舞曲(Minuetto)，或者戏谑性的民间舞曲，如加伏特舞曲(gavotte)、布列舞曲(bourrée)、风笛舞曲(musette)，或乡村舞曲(Contredanse)等。这些朴素而欢快的舞曲，起先只是用于宫廷或城市舞会中，由职业舞蹈者表演以欢娱宾客，到后来有个别舞曲，例如小步舞曲和加伏特舞曲才变成宫廷的生活舞曲。这些欢快、戏谑，或者带点忧郁的舞曲多半在萨拉班德舞曲与基格舞曲之间插入，它在组曲中虽然只是起着一种“间奏曲”的作用，但它却给组曲带来了更多民间音乐的生活气息。组曲中的大多数舞曲，除了小步舞曲外，几乎全都采用简单二部曲式的结构。这种二部曲形式的前后两段(AB)十分均衡，二者的素材或者相似或者对置，常有问答的效果，但总的说来音乐的形象比较单一，很多歌曲和舞曲都是用这种曲式写成的。

巴赫和亨德尔为组曲这种体裁写过不少独奏、室内乐重奏和乐队作品。巴赫的组曲有时叫帕梯塔，常从一段相当扩展的前奏曲(Prelude)开始——作者有时把这段前奏改称为幻想曲(fantasia)、托卡塔(toccata)、序曲(overture)，甚至叫做交响曲(Symphonie)；至于通常在萨拉班德舞曲之前插入的那些间奏性乐曲，在巴赫的作品中也不只限于舞曲，还有各种富有特性的乐曲，如诙谐曲(scherzo，即戏谑)、随想曲(capriccio)、回旋曲(Rondo)和咏叹调(aria)等。巴

赫的某些组曲或帕梯塔，有时因为其中的第一首是前奏曲而把整个作品易名为序曲；巴赫的管弦乐组曲，还一反过去的传统，不再让本来是整套作品的支柱的那四首古老的舞曲继续发挥主导作用，而突出在当时生活中受欢迎的一些舞曲，使它跃居作品的首要地位。亨德尔也有逸出舞蹈节奏和舞曲体裁的倾向，他有一些组曲并不按舞曲的节奏，而只按不同的进行速度和步调而排列，个别组曲甚至只含有一首舞曲。亨德尔的《水上音乐》和《焰火音乐》，都是属于有名的管弦乐组曲之列。

与此同时，法国一些著名作曲家，如柯普兰和拉摩等也写了不少组曲，但多半不以舞曲为基础，而成为各种现实生活情景的描绘和写实的音画。十八世纪下半叶，一般组曲已经不再采用在生活中绝迹的那些古老的舞曲，而且时常取名为夜曲（nocturne）、小夜曲(serenade)或嬉游曲(divertissement)。这时，舞蹈组曲也已逐渐被另外一些套曲形式如交响曲和奏鸣曲所代替。

十九世纪下半叶重又复兴的组曲，是一种新型的标题性交响组曲，无疑地，它是在十八世纪末、十九世纪上半叶交响音乐的高度发展的影响中形成的。马斯涅、比捷、里姆斯基-柯萨科夫和莫索尔斯基的标题性组曲(《庞贝》、《罗马》、《安塔尔》和《图画展览会》)都是很有名的范作。有些标题性组曲是从戏剧、歌剧或舞剧音乐中选编而成的，这是因为作曲者意识到大型的戏剧、歌剧，特别是舞剧不可能长期上演，所能接触的观众极为有限，而把这些剧场音乐编成组曲在音乐会上演奏，倒能吸引众多的听众。因此，比捷编选《阿莱城姑娘》组曲的创举，立即受到热烈的响应，这方面的杰作有格里格的《培尔·金特》、柴科夫斯基的《天鹅湖》和《胡桃夹子》、斯特拉文斯基的《火鸟》和普罗科菲耶夫的《罗密欧与朱丽叶》等。近代作曲家也有从电影配乐中选编音乐会组曲的。标题性的近代组曲，曲式都比较自由。

协　奏　曲

协奏曲是为独奏和交响乐队而写的一种多乐章大型作品，在这

种体裁的作品中，独奏者在乐队的紧密配合下，得以把他所固有的艺术技巧发挥到淋漓尽致的境地。协奏曲(Concerto)一词源自拉丁文Concertare，原意是在一起竞争或比赛，也就是两种因素既竞争又协作的意思。协奏曲作为一种新的音乐体裁，最初是在十七世纪的意大利出现的。

协奏曲起先是一种声乐体裁，主要用于教堂中，叫做 Concerti da chiesa(教堂风格)，它发展成多乐章的作品，很象组曲，但风格更严肃些。十七世纪末，意大利作曲家托列里(Torelli, 1658—1709)把协奏曲带出教堂，他所创作的"室内协奏曲"叫做 Concerto da camera(宫廷风格)，规模很小，有时只有两个小提琴加一个低音提琴。当时的这种协奏曲，都有从整个乐队分离出个别乐器以相抗衡的倾向，这种分离出来的小群乐器，或者是几件弦乐器、几件管乐器、键盘乐器，或者任何乐器的组合，一般叫做 Cocertino (主奏乐器)，余下乐队的大部分叫做 ripieno (辅奏乐队)，这二者的结合组成了巴罗克时期的大协奏曲 (concerto grosso)。大协奏曲的创始者除了托列里之外，还有科列里(Corelli, 1653—1713)和亨德尔，但是当时他们并未能确定这类大协奏曲的特点，包括乐章的数目，在他们的这类作品中多少还只是一些内容不同的乐章的自由转换，其中舞曲形式占居优势。

在科列里的某些协奏曲中，已经开始从乐队中分离出一件乐器——小提琴，使它成为听众所瞩目的中心。这种倾向促使大协奏曲逐渐朝着小提琴协奏曲的方向而发展。但是，小提琴协奏曲这种新体裁的创建者，应该说是意大利作曲家和小提琴家维伐尔第(Vivaldi, 1685—1741)。维伐尔第写了大约四百五十首协奏曲，其中有三百首是小提琴协奏曲。维伐尔第确立了协奏曲的三乐章套曲形式——前后两个乐章是快速的进行，而夹在当中的第二乐章则缓慢如歌；但是在他的小提琴协奏曲中，他只让小提琴演奏独立的旋律，而没有给它充分的技巧性装饰。独奏声部在协奏曲中的主导地位，是在十八世纪下半叶在莫扎特的古典协奏曲中才最终取得的。

莫扎特的协奏曲共有四、五十首，除了大提琴和长号外，他为乐

队中的每一种乐器都写过协奏曲。莫扎特的大部分钢琴协奏曲虽然已被遗忘，但其中的优秀协奏曲却不乏这一体裁的范例；在莫扎特成熟时期的协奏曲中，独奏声部不但善于同乐队相竞奏，而且往往成为竞赛的得胜者。莫扎特所奠立的古典协奏曲，是三乐章套曲的范型，这种协奏曲的外表同交响曲有点相似，只是它只有一个中间乐章，而交响曲则有两个。象交响曲一样，协奏曲的第一乐章最为扩展，而且多半用奏鸣曲形式写成；但是它同交响曲第一乐章也有差别：首先，协奏曲的第一乐章往往有两个呈示部。我们知道，在一般奏鸣曲或交响曲的第一乐章中，呈示部总要反复一遍——原原本本没有丝毫变化的复奏；我们说协奏曲有两个呈示部，并不是指这种反复的形式，协奏曲的两个呈示部有着实质上的差异。协奏曲的第一个呈示部近似前奏，只由乐队奏出，在这里两个主题都用主调陈述，而且它的呈示部比较紧凑、压缩，好象还只处于胚胎阶段似的，有时个别主题甚至还暂不露面——总的说来，作者这时候好象有意贮存音乐形象的强大表情力量，留待独奏乐器去发挥似的。到第二个呈示部，独奏乐器加入进来了，乐章的基本主题由独奏乐器充分予以揭示。这时，不但乐章的第二主题按奏鸣曲形式的基本要求转入新调，而且连呈示部的连接段和结尾段也都成为技巧辉煌的段落，它既丰富了呈示部的对比素材，又衬托出富于旋律性的基本音乐形象。类此的“双呈示部”奏鸣曲形式，是古典协奏曲的第一个特点，早期浪漫主义作曲家也袭用这种结构，但是从门德尔松开始，这种形式便废弃不用了。其次，为了丰富独奏声部和为独奏者提供炫技的场所，协奏曲的第一乐章总有一长段华彩乐段的穿插，这华彩乐段以乐章的基本主题素材为基础，由独奏者单独表演，这种表演有时是即兴性的，即听任演奏者尽情发挥，所以作曲者只在乐谱上指出华彩乐段插入的地方，而不把这段音乐写出。但是由于即兴发挥有时会破坏乐曲的统一，所以，在贝多芬之后，这种华彩乐段一般都由作者亲自写出。协奏曲的第二乐章通常总是慢速度的，便于独奏乐器抒发其歌唱性特点。为此，作者有时还为它冠以浪漫曲(Romance)或小歌(Canzone)等小标题。最后乐章时常带有活跃欢快的特性，往往采用奏鸣曲形

式或者回旋曲式。所谓回旋曲是由一个基本主题素材同其他各种不同主题交错构成的，由于音乐时常回到基本主题上来，因此有了“回旋”(Rondeau)的名称，这种曲式可以标明为 ABABA 或 ABACADA。

继莫扎特之后，贝多芬的协奏曲在音乐史上具有重要的地位。贝多芬深化协奏曲作品的戏剧性内容，加强了独奏声部与乐队之间的有机联系，并使其中的主题素材具有真正的交响发展，因此贝多芬的协奏曲全然不同于在他之前的那些同类作品。

协奏曲虽然比较普遍采用三乐章的套曲形式，但这也不是一成不变的。个别协奏曲有四个乐章(如肖松的《小提琴与钢琴二重协奏曲》和勃拉姆斯的《第二钢琴协奏曲》等)，也有的只有两个乐章(如米亚斯科夫斯基的《大提琴协奏曲》等)。还有一种单乐章的协奏曲，在协奏曲创作中占有更为重要的地位，这是匈牙利作曲家李斯特首创的一种新型协奏曲，接近于交响诗。这种单乐章协奏曲的结构比较复杂，例如李斯特的《第一钢琴协奏曲》虽然只有一个乐章，但是其中明显有四个段落，却相当于交响曲的四个乐章，而用统一的主题把这不同的段落串连起来。一般说来，协奏曲总是由独奏乐器和乐队组成的，但也有例外。例如，肖松的《小提琴与钢琴二重协奏曲》就不用乐队伴奏，而改用一个弦乐四重奏；李斯特的《悲怆》协奏曲则用钢琴以代替乐队；还有的甚至只有独奏声部，如巴赫的《意大利协奏曲》就只用一架钢琴独奏；舒曼也把他的一首钢琴奏鸣曲叫做《无乐队参加的协奏曲》。此外，有些为独奏乐器和乐队而写的作品，例如弗兰克的《交响变奏曲》、里姆斯基-柯萨科夫的《俄罗斯主题幻想曲》和拉赫玛尼诺夫的《帕格尼尼主题狂想曲》等，虽然不叫做协奏曲，却近似协奏曲这一体裁。

协奏曲在它的历史发展过程中，是作为交响音乐的一种相当大众化的体裁出现的，因为在协奏曲中，又有乐队的强大力量和丰富色泽，又有独奏声部辉煌的技巧表演，这是交响性同辉煌技巧的结合，它使协奏曲这种体裁得以满足不同听众的要求，成为广大听众所易于接受和爱好的一种体裁。

交 响 曲

交响曲是一种大型的套曲作品，由若干个独立的、但相互有内在联系的乐章组合而成，它是交响音乐中最重要的一种体裁。

交响曲(Symphony)一词源自希腊文 Symphonia，最初是指不同的声音谐和地同时发声的意思，后来有时指器乐合奏曲，有时专指多声部器乐曲。十八世纪出现的古典交响曲是同歌剧序曲的发展息息相关的。十八世纪初，所谓"交响曲"，首先是指意大利歌剧开幕前那一整套器乐前奏，这种意大利歌剧的"交响曲"，即意大利轻歌剧序曲，由三个相当扩展的对比性段落组成，按"快——慢——更快"的次序排列，近似当时的三乐章奏鸣曲。随后，交响曲在舞蹈组曲、室内乐奏鸣曲和大协奏曲的积极影响之下，逐渐地发展为一种独立的音乐会作品。一般认为，这种音乐会交响曲的鼻祖，是意大利作曲家萨玛蒂尼 (G. B. Sammartini, 1698—1775)。十八世纪下半叶，交响曲这一体裁在欧洲不同的音乐中心、在不同的民族乐派——维也纳乐派、巴黎乐派和曼海姆乐派中分头发展，其中曼海姆乐派的捷克作曲家斯塔米茨 (J. W. Stamitz, 1717—1757)，第一次把当时最通俗的生活舞曲——小步舞曲引入交响曲（插进慢板乐章和终曲之间），从而把交响套曲扩大为四个乐章。但是，即使在这时候，交响曲也还不是一个专用术语。例如，巴赫的钢琴曲《三部创意曲》就叫 Sinfoniee(交响曲)；亨德尔的清唱剧《弥赛亚》当中一段器乐间奏，也叫做《田园交响曲》；只是到海顿手中，交响曲才最终定型——这种古典交响曲的范型有一个特点，就是在交响曲诸乐章中至少要有一个乐章，而且多半是它的第一乐章，必须采用奏鸣曲形式，至于乐章的排列也已有明确的次序。海顿在音乐史上时常被称为"交响曲之父"。

交响曲由于具有较长的篇幅，可以容纳较多的内容，便于反映重大的题材，而且可以写得很有深度。优秀的交响曲作品时常反映出人的崇高意念的精神世界、紧张的哲理思考、深刻的内心感情体验、不同方面的社会生活以及尖锐的戏剧性矛盾；交响曲的四个乐章便于运用不同的形象和手法，来展示生活中这些不同的景物和场面，每

个乐章基本上各有其独特的任务和功用。

交响曲的第一乐章时常是整部作品中最重要的一个组成部分，它通过奏鸣曲形式最能体现音乐结构的统一和变化这一基本原则。在小说中，不同的人物及其命运之间的相互关系，构成了故事的情节。交响曲第一乐章也是这样，这里音乐的内容由两个性格与调性各不相同，但互有联系的主题来体现，作者使这两种对比的因素或对立的力量，在这里进行着初步的较量，发展着矛盾和冲突，但是作者在这里提出的论题，并不要求在这一乐章中做出结论。由于交响曲第一乐章多半是快速度的，因此，这乐章往往具有充满活力和戏剧性行动等特点；象一般用奏鸣曲形式写成的作品一样，在呈示部之前有时可以加上一段慢速度的引子，乐章还可以用一段尾声作为结束。

如果说，交响曲的第一乐章一般总是比较复杂和较有份量的话，那么相对地说，第二乐章就要单纯和亲切得多——它的速度缓慢，富于歌唱性，内容多半联系到个人的深刻内心体验、对大自然的静观和哲学式的思考，或者是斗争中的回顾和休生养息，因此这一乐章往往成为全曲的抒情中心。为了适应上述内容的需要，第二乐章较常采用简单二部曲形式(AB)或简单三部曲形式（ABA）的结构，但有时是主题与变奏(如海顿的《惊奇》交响曲和贝多芬的《第五交响曲》)，有时甚至于是葬礼进行曲（如贝多芬的《第三交响曲》和《第七交响曲》)，当然也可以用奏鸣曲形式，但为了避免结构过份繁复，时常删去其中的发展部。

第三乐章是舞曲性乐章，快速度，时常采用温文尔雅的小步舞曲；不过，即使在海顿交响曲的这一乐章中，在小步舞曲的外表之下，有时候也可以看到农村连得勒舞曲(Ländler）的影迹。到十九世纪初，贝多芬决然废弃体现上流社会美学趣味的这种小步舞曲，而改用一种旋律气息和进行都比较自由的诙谐曲，借以强化生活的脉搏和毅力的感觉；贝多芬使交响曲的第三乐章摆脱了小步舞曲程式化的风雅，使它变成浪漫主义作曲家用以表达同舞蹈相关的最多种多样的意境和情绪的媒介。总的说来，在这一乐章中，无论是小步舞曲和诙谐曲，或者是后来时常出现的圆舞曲，主要是表达生活中的一些风

俗性场面，诸如闲暇、休息、舞蹈、娱乐和游戏等。大多数的小步舞曲或诙谐曲都是三段体结构(ABA)，其中包含一个对比性的中段(trio，原义是三重奏，因为早先这一段音乐只用三件乐器演奏)，在中段之后又是原来的小步舞曲或诙谐曲的原样反复。因此，作者一般都不把这后一段音乐写出，而只标明"minuet da capo"，即从头反复的意思。有时候，为了作品内容的需要，这诙谐曲乐章也可以挪到慢板乐章之前，如贝多芬《第九交响曲》、舒曼的《第三交响曲》和《第四交响曲》，以及鲍罗丁的《第二交响曲》都是这样。

在曲式结构比较简单和多少属于过渡性质的第二和第三乐章之后，作曲者往往偏重于给最后乐章以较大的思想容积；到了浪漫主义后期，许多交响曲的重心甚至还有从第一乐章移到最后乐章的情况。一般说来，交响曲的最后乐章速度比第一乐章还快，如果作品的结论是乐观、明朗的，它常用生活的风俗性场面，如群众性民间节日欢乐或者胜利的颂歌作为整个作品的结束。在十八世纪和十九世纪上半叶，这最后乐章(终曲)主要采用回旋曲形式，因为在这种曲式中，乐曲的基本主题一次次不断出现，可以留给听者深刻的印象和乐趣。此外，主题与变奏这种曲式也时可看到，十九世纪浪漫乐派作曲家为了获得戏剧性的紧张度，也常用奏鸣曲形式。在交响曲的最后乐章中时常出现前面几个乐章，特别是第一乐章的素材，借以产生一种"回顾"的效果，但主要是使整个作品得以保持首尾一贯、前后统一。

四个乐章的交响曲是最标准的一种范式，但这并不是不可逾越的规则。个别交响曲有五个乐章，例如柏辽兹的《幻想交响曲》、柴科夫斯基的《第三交响曲》和斯克里亚宾的《第二交响曲》等是；有的交响曲甚至有六个乐章，如斯克里亚宾的《第一交响曲》是；至于两个乐章的交响曲，舒柏特的《未完成》交响曲要算是最广泛闻名的了。

古典交响曲的基本结构，可以用图例表明如下：

古典交响曲 （标准范式）

第一乐章：

速度：引子用柔板(Adagio)

(这引子并非绝对必需，但古典乐派后期常用)

乐章本身用快板(Allegro)或者更快

调性：主调

结构：奏鸣曲形式

结构复杂，情绪严肃，奠立作品的基调：悲剧性、英雄性、明朗、阴暗、理智或感情的

第二乐章：

速度：行板(Andante)、柔板(Adagio)、广板(Largo)或比中庸速度(Moderato)稍慢

调性：近关系调，如关系小调、下属调或属调

结构：简单二部或简单三部歌谣曲式，有时可用主题与变奏或奏鸣曲形式（无发展部)结构比较简单，抒情如歌，情调亲切

第三乐章：

速度：小快板(Allegretto)或更快，如活跃(Vivace)等

调性：主调，但乐章中段用平行小调、平行大调或其它关系调

结构：小步舞曲——中段——小步舞曲(ABA)曲式，小步舞曲和中段各为二部曲形式并各自反复一次，但在中段之后小步舞曲重现时本身不再反复。从贝多芬开始已改用诙谐曲。节奏活跃欢快，舞蹈特点显著。

第四乐章：

速度：快板(Allegro)或急板(Presto)，一般比第一乐章为快

调性：主调

结构：古典乐派作品常用回旋曲形式，有时也用主题与变奏，浪漫乐派作曲家爱用奏鸣曲形式或回旋奏鸣曲形式

情绪高涨，常是民间节日欢乐场面或胜利颂歌

这里需要说明一下：在上一图例中，所谓标准范式，是指维也纳古典乐派，特别是海顿和莫扎特后期交响曲常用的一种基本范式，因此并不是所有古典交响曲都可以套入。实际上海顿和莫扎特有些早期交响曲，在乐章间还很缺少主题的联系，一般地说更接近于古老的组曲；只是到贝多芬才把交响曲这一体裁提到前所未有的高度。贝

多芬交响曲的四个乐章，贯串着统一的主题、形象和戏剧性内容，好象是一出戏剧中的四幕；贝多芬对交响曲体裁的发展做出了卓越的贡献，他的九部交响曲是交响曲史上的宏伟纪念碑。在贝多芬之后，一些最著名的交响曲作曲家——如舒柏特、门德尔松和舒曼等，基本上都以古典交响曲的上一范式为基础来进行创作；大约在十九世纪中叶，新一代交响曲作曲家便开始越来越远离这种古典的范式，他们或者谋求主题和情绪更全面的统一，或者在各个不同的乐章中试验采用非常不同的形式。这些后期的浪漫乐派作曲家，包括勃拉姆斯、布鲁克纳、德沃夏克、弗兰克、李斯特和柴科夫斯基等，他们写出的许多非常成功而通俗的交响曲，和声特别丰富，也更富于戏剧性对比，配器也更为复杂，个别还有标题性的倾向，这时候他们使用的乐队也扩大了不少。二十世纪初，一些作曲家虽然还是把交响曲看做一种强调主题发展的多乐章严肃体裁，但是在他们的创作中更重要的却在于不断发展个人的特点，使他们的交响曲带有更加鲜明的作者本人风格的印记。这一时期的重要交响曲作曲家有艾尔加、马勒、尼尔逊、西贝柳斯和普罗科菲耶夫等。在浪漫主义时期中滋长的这种个性化倾向，形成了音乐史上一个新的历史时期，这时候，对惯用曲式的考虑已经完全从属于个人风格的需要。俄罗斯作曲家普罗科菲耶夫曾经说过的一句话——“我憎恶模仿”，可以代表与他同时代的大多数作曲家对这个问题的看法。

在整个二十世纪上半叶，交响曲依然是一种很重要的音乐体裁，特别是美国和苏联的作曲家，如艾夫斯(C. Ives, 1874—1954)、哈利斯(R. E. Harris, 1898—1979)、科普兰(A. Copland, 1900—　)、巴柏(S. Barber, 1910—1981)、肖斯塔科维奇(Д. Шостакович, 1906—1975)和哈恰图良(A. Хачатурян, 1903—1978)等，都写出过一些重要的交响曲作品。

交　响　诗

交响诗是一种单乐章的交响音乐作品，它的内容总是联系着某一确定的诗意形象和情节；为了便于听者准确把握作品的基本特点，

所有的交响诗都带有各自特有的标题。交响诗在古典交响音乐中是最年轻的一种体裁，十九世纪中叶第一次出现在匈牙利作曲家李斯特的作品中(1856年)，一般认为，李斯特便是这一体裁的创始者。

交响诗是音乐同姊妹艺术——诗、文学和绘画作品或哲学思想的一种特殊结合的产物。换句话说，交响诗往往通过某一著名文学作品的情节构思，形象地用音乐加以体现，即用音乐来表达和解释诗人、文学家或哲学家所要表达的思想感情。交响诗所能反映的题材极广，从选材来源说，它涉及古希腊神话、民间故事、但丁、莎士比亚的著名作品以至于当代作家的一些作品；从地域上说，它从鲍罗丁的《在中亚细亚草原》到圣-桑的《阿非利加》，从德里乌斯的《阿帕拉契亚》到西贝柳斯的《芬兰颂》；从体裁上看，某些音乐会标题性序曲、交响幻想曲和交响音画，都可以列入交响诗的范畴。交响诗的结构相当自由，有的采用奏鸣曲形式，有的用变奏曲或回旋曲形式，主要视内容的需要而定，用主导动机以连结和统一各个不同性质的段落的做法，也是常可见到的。

紧接在李斯特之后，捷克的斯美塔那和德沃夏克、法国的弗兰克和圣-桑、芬兰的西贝柳斯、俄罗斯的巴拉基列夫和格拉祖诺夫、意大利的雷斯庇基，都为交响诗这一体裁作出了各自的贡献，但是交响诗的发展可以说到理查·施特劳斯才达到登峰造极的地步，罗曼·罗兰认为标题音乐正是在理查·施特劳斯身上突然灿烂地开花结果的。《英雄的一生》是他的交响诗创作的绝顶。由于交响诗篇幅紧凑，结构自由，便于表达深刻的内容，因此时至今日，它依然是交响乐作曲家最爱用的体裁之一。

× × ×

交响音乐传入我国已有近百年历史，但只是在解放后，交响乐才有可能接触到较为广泛的听众。实践证明，交响乐这种外来的形式也完全能为我所用，交响音乐的一些基本体裁对我国的交响音乐会听众说来已不陌生，我国作曲家用这些体裁创作的交响音乐作品，如《节日序曲》、《陕北组曲》、小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》、《长征》交响曲和交响诗《人民英雄纪念碑》等，则是一般音乐会听众所已熟知的。